

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA TEORIE KULTURY (KULTUROLOGIE)

magisterské prezenční studium 2003

Kateřina Zachová

Osvobozené divadlo v kulturologické perspektivě

Liberated Theatre in a Culturological Perspective

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha 2009

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

P r o h l a š u j i ,

že tuto předloženou diplomovou práci jsem vypracovala zcela samostatně a uvádím v ní veškeré prameny, které jsem použila.

V Praze dne.....2009

.....

OBSAH

0 ÚVOD	4
1 ZÁKLADNÍ OSOBNOSTI DIVADLA	5
1.1 Jiří Voskovec	5
1.2 Jan Werich	11
1.3 Jaroslav Ježek.....	15
2 STRUČNÁ HISTORIE OSVOBOZENÉHO DIVADLA	23
2.1 Několik slov na začátek o tehdejší době, avantgardě a klimatu	23
2.2 První Osvobozené divadlo	25
2.3 Vest Pocket Revue a začátek Osvobozeného divadla V&W	25
2.4 Bezstarostné období	29
2.5 Přejít ke hrám politickým	38
3 JEJICH UMĚLECKÁ TVORBA	64
4 ODKAZ DNEŠKU	71
5 ZÁVĚR	74
6 LITERATURA	75

0 ÚVOD

Osvobozené divadlo je specifický, český divadelní útvar. Osoby Voskovce a Wericha, potažmo i Ježka, jsou fascinující. Toto téma bylo již zpracováno v mnoha knihách, mnohými badateli, novináři, rodinnými příslušníky a přáteli členů Osvobozeného divadla. Vydáno bylo i mnoho materiálů vážících se k tomuto tématu.

Vyvstává tedy otázka, z jakého důvodu jsme si vybrali pro naši práci právě toto téma a zda se dá napsat o tolik probíraném jevu něco nového, objevného. Náš názor zní, že zcela objevnou věc již napsat nemůžeme. Můžeme se pouze pokusit nahlédnout na daný jev z jiného úhlu pohledu, z jiné perspektivy. A to je náš cíl: rádi bychom se podívali na Osvobozené divadlo v jeho celistvosti, v kulturologické perspektivě. Navíc osobnosti Voskovce a Wericha nás natolik učarovaly a jejich dílo, ať divadelní či literární, nás okouzlují neustále a natolik, že jsme se rozhodli věnovat mu svoji diplomovou práci.

Divadlo, to není jen ono samo, zahrnující herecký soubor, umělecké vedení a prostor, ve kterém hraje. Divadlo je živý organismus, který tepe v určité době, do které je zasazen. Organismus, který žije z přísunu energie v podobě jeho diváků. Buď je přísun energie dostatečný a divadlo přežije, nebo je přísun nedostatečný a divadlo zaniká. Avšak to, zda je přísun dostatečný, závisí právě na divadle samém, nikoli na divákovi, který je zdrojem energie. Je to právě divadlo, které svým uměním a uměním vystihnout dobu, určuje svoji budoucnost. Určuje však nejen svoji, ale i svého okolí. Je ovlivňováno obecnstvem a zároveň obecnstvo ovlivňuje.

Osvobozené divadlo určovala doba, ve které existovalo. Určovala jej autorská dvojice V&W spolu s Ježkem. Určovalo jej publikum, které na hry Osvobozeného divadla chodilo. Na druhé straně plnilo několik funkcí: zábavní, relaxační, jak jsou u divadla známé, ale také agitační, dodávající morální podporu a sílu obyvatelstvu. Ve své práci bychom rádi rozebrali právě tyto vyjmenované faktory, které formují Osvobozené divadlo tak, jak jej chápeme dnes.

Pro tyto účely projdeme dostupné materiály o hlavních osobnostech tvořících Osvobozené divadlo, o době první republiky – jak z hlediska politických, tak kulturních událostí; neopomenutelný je vývoj umělecké atmosféry společnosti a názory na moderní divadlo, jak jej chápali přední čeští divadelníci své doby.

1 ZÁKLADNÍ OSOBNOSTI DIVADLA

1.1 Jiří Voskovec

Jiří Voskovec se narodil 19. června 1905 v Sázavě-Černých Budech, na místě, které bylo pro všechny členy rodiny Voskovcovy něčím velmi důležité, blízké. Proč je blízké pro Jiřího, je, alespoň proto, že se zde narodil, celkem jasné.

Matka Jiřího se jmenovala Jiřina, rozená Pinkasová. Byla dcerou slavného malíře Soběslava Hyppolita Pinkase, který však svého nejmladšího vnuka Jiřího nikdy neviděl; zemřel čtyři roky před jeho narozením. Jiřina Pinkasová jako dítě delší dobu pobývala s rodiči ve Francii a uměla tedy velmi dobře francouzsky, což se jí v životě opravdu hodilo, protože v nelehkých dobách dávala francouzské hodiny, a tak mohla sice stěžít, ale uživit sebe i děti, když manžel právě chyběl.

Otec Vilém se narodil jako Wachsmann, jeho jméno Vaksman vzniklo přepisem do azbuky a poté zpět do latinky. Ruština, respektive Rusko, hrálo v roli Jiřího rodičů a sourozenců významnou roli. Hned po svatbě se totiž Jiřina a Vilém odstěhovali do Ruska, kde byl Vilém zaměstnán jako armádní kapelník. Život tam byl, alespoň podle popisů v dopisech, které posílala Jiřina svému otci domů, tvrdý. Podmínky a životní standard v té době byl naprosto odlišný od dnešního. Dnes bychom opravdu jen stěží řekli, že místnost je to pěkná a teplá – v zimě je tam konstantně 11° C¹. V Rusku se jí narodily dvě děti: starší Prokop a mladší Olga (Adriena). Jméno Jiřího otce se nakonec změnilo docela a úplně: když sloužil v ruských legiích, svoje jméno si z Viléma Vaksmana změnil na Václava Voskovce. Tak jsme se dostali k rodině Voskovců.

Musíme nyní poznamenat jednu důležitou historickou okolnost. Za druhé světové války protidemokratický tisk používal opět Voskovcova jména v jeho starším tvaru – Vaksman. Snad tím chtěli vyjádřit opovržení nad jeho „ruskou“ variantou, zároveň ale tím osočovali Voskovce z toho, že měl Židovské předky. Jak píše Adriena Borovičková ve své knize, nikdy se tato obvinění neprokázala, dokonce ani tehdy, když se Jiřího bratr Prokop snažil alespoň nějakého židovského předka najít. Dostal se hluboko do osmnáctého století, ale ani po meči, ani po přeslici nikoho nenašel².

Za dva, či tři roky po Jiřího narození se Vaksmanovi přestěhovali do Prahy do Ostrovní ulice 3, kde bydleli až do poloviny 30. let. Za první světové války uvěznil jeho

¹ BOROVIČKOVÁ, Adriena, VOSKOVEC, Christine : Voskovec & Wachsmanni z rodinné kroniky a dopisů. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1996, str. 74.

² Tamtéž, str. 13.

bratra, Prokopa, dokonce i otce, a Jiří díky tomu nesměl navštěvovat gymnázium. Jeho matka byla podle popisu velmi schopná, inteligentní, racionální žena. Rozhodla se proto dát Jiřího do učení k truhlářské firmě na Kampě. Jiří nebyl talent pro práci rukama. Byl velmi inteligentní, s obrovskou fantazií, není proto divu, když se dočteme, že se tam nic nenaučil. Křivdili bychom mu však, domnívali-li bychom se, že za to mohou pouze jeho vlohy pracovat spíše hlavou než manuálně. Ani mistr ho totiž nepovažoval za učeďníka, ale mladého pána, který své učení trávil na ponku a dílnu bavil svými fantastickými příběhy – už od raného dětství se projevoval Jiřího exhibicionistický sklon. Učení nicméně nemělo dlouhé trvání, nakonec Jiřímu povolili chodit do gymnázia v Křemencové ulici, tzv. „Křemencárně“, jak byl ústav vrstevníky nazýván. Kuriózní však bylo, že sledoval vyučování, byl zkoušen jako ostatní, ale nesměl být klasifikován.

Šest let trvala doba, kdy byl malý Jiří bez otce. Když se po tom několikaletém odloučení Václav Voskovec vrátil, čekal na něj „vytáhlý mladík, který se na tátu díval asi stejně rozpačitě a nedůvěřivě jako on na něj“³. Není divu – svá nejchoulostivější léta, kdy se tvoří úzký vztah otce a syna, strávili odděleně, a to tak, že absolutně.

Relativně krátce po příjezdu Václava Voskovce se museli otec a syn opět rozloučit. Jiří získal stipendium na francouzské lyceum, které se v té době vypisovalo nejlepším studentům. V sextě odjel na tři roky do Dijonu, kde se – zcela logicky – naučil výborně francouzsky. Nakonec mluvil nejlépe ze všech tří dětí; v dětství jej prý mrzelo, že maminka občas mluví s jeho sourozenci francouzsky a on jim nerozumí. Naopak jeho matka tvrdila, že Jiří její snahy naučit jej jazyku nekompromisně odmítal⁴. Ke francouzštině, jak vidno, nakonec našel cestu sám.

Cesta prospěla Jiřímu hned z několika důvodů. Jednak se tam seznámil s francouzskou kulturou. Načerpal tamní umělecké formy a postupy, atmosféru i přístupy k životu – seznámil se tam s francouzskou kulturou jako celkem. Za druhé se setkával s malířem Josefem Šímou, který měl na něj velký vliv a se kterým navázal úzké přátelství, které trvalo až do smrti, přestože se moc často, především z důvodu prostorové vzdálenosti, nevidali. Za třetí měla cesta význam osobní – po návratu se jeho rozpačitý vztah s otcem stabilizoval do rodičovského kamarádství otce a syna. Nakolik pomohla cesta samotná a nakolik čas, se můžeme jen dohadovat, pravdou však je, že obojí pomáhá překlenout nejistoty v sociálních interakcích. Jejich společný, neosobní kontakt v době, kdy byl Jiří v Dijonu, bylo pravděpodobně to, co s otcem v dané situaci potřebovali.

³ Tamtéž, str. 106.

⁴ Tamtéž, str. 107.

Po návratu z Francie, to už měl po maturitě, v roce 1924 pokračoval on i Jan Werich, se kterým se setkali v jedné třídě na gymnáziu v Křemencově ulici a kde se také spřátelili, ve studiích na právnické fakultě do roku 1927, kdy se nakonec museli rozhodnout, zda se budou věnovat naplno divadlu (je to rok, kdy byla v dubnu poprvé uvedena *Vest Pocket Revue* a kdy zahájili svoji první profesionální divadelní sezónu: 1927-1928) a zanechají tak studií. Divadlo vyhrálo, nicméně, aby se vyhnuli branné povinnosti, pokračovali vybranými přednáškami na filosofické fakultě.

Jiřího osudy od té doby jsou úzce spjaty s divadlem a jeho životním rytmem odehrávajícím se ve všem známých cyklech divadelních sezón. Co považujeme za důležité poznamenat, jsou jeho vztahy se životními partnerkami. Jeho první láskou byla Simone Mainová. Údajně krásná, inteligentní, veselá a společenská Francouzka, která přijela do Prahy studovat hudbu. Byla navštívit Jiřího matku, a tak se právě setkali s Jiřím. Zamilovali se do sebe, Jiří k ní dle všech poznámek cítil hluboký vztah, ona se s ním však brzy po svém návratu zpět do Francie rozešla. Ještě spolu však stihli prožít dovolenou v Itálii, na kterou si Jiří vydělal ještě jako student tím, že vzal roli Ríši v Antonově *Pohádce máje*, za což byl vyloučen z Devětsilu, protože jakožto člen uměleckého sdružení, které bojovalo právě proti takovému pokleslému umění měšťanů, jako byla *Pohádka máje*, se dopustil neodpustitelného činu. Vyloučení bylo však pouze formální. Nadále se s členy spolku vídal, nadále s nimi chodíval do stejné kavárny a sedával u stejného stolku a hovořil s nimi o umění⁵.

Voskovec ale toho rozhodnutí hrát v Antonově filmu nikdy nelitoval. Jednak potřeboval peníze, aby mohl odjet za Simone, za druhé potom, jak sám píše: „Režisér Anton mi však moc pomohl – a dodnes se pamatuju na některé jeho lekce, které měly absolutní a trvanlivou užitečnost“⁶.

Voskovce musel rozchod se Simone citelně zasáhnout, po dlouhou dobu totiž neměl žádnou jinou partnerku. Až po několika letech se ve Francii, kde natáčel exteriéry pro film *Pudr a benzín*, setkal se Simoninou sestrou Madelaine. Odjeli spolu do Prahy a vzali se tu. Madelaine nechala ve Francii svého desetiletého syna; byla totiž o pět let starší než Voskovec. Lze se jen dohadovat, proč si ji Jiří vzal; ať byly jakékoli, rodina z důvodů, které popisuje Borovičková, neměla příliš „Madlu“, jak jí říkali, v oblibě. Byla

⁵ CINGER, František : Smějící se slzy. Formát, Praha 2004, str. 35.

⁶ Voskovcův dopis pro dceru Adrienu Borovičkové ze dne 9. srpna 1972 v BOROVIČKOVÁ, Adriena, VOSKOVEC, Christine : Voskovec & Wachsmanni z rodinné kroniky a dopisů. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1996, str. 110.

lehce hysterická, žárlivá, snadno se urážela a měla málo smyslu pro humor⁷. To poslední muselo budoucímu komikovi vadit nejvíce. Ostatně, ve své korespondenci s Janem z roku 1945 se objevují poznámky o posledních dnech soužití s Madlou, než se s ní Jiří rozvedl, které rozhodně nebylo příjemné. Sám Jiří ji popisuje jako osobu s horší schopností komunikace a bez větší ochoty rozejít se v klidu.

Období rozchodu s Madlou bylo pro Jiřího natolik náročné, že docházel na psychoanalýzu. Potřeboval se i sám po tomto vztahu stabilizovat. Léčbu si osobně velmi pochvaloval a také ona byla tím hlavním důvodem, proč nepřijel zpět do Československa spolu s Werichem hned po válce. „Jinými slovy, nemůžu se zastavit na půl cestě. Potřebuju pořád ještě čas...“⁸ psal v dopise Werichovi ze dne 11. října 1945.

Do Prahy Jiří nakonec přijel již se svou druhou ženou, Američankou Anne. Byla to osobnost silná a výrazná, dosti kontrastní oproti ženě první, byla divadelnice, režisérka a učitelka herectví. Přesvědčovala Jiřího, aby nehrál, že není dobrý herec – možná i z tohoto důvodu nakonec, když se v poválečných letech rozhodli opustit republiku, přijal místo řádného zaměstnance v UNESCO v Paříži. Tam také společně založili Americké divadlo, kde oba režírovali. Pak ale v roce 1950 odjeli zpět do Spojených států a tam jej uvěznil – pro podezření, že je sympatizant komunismu. Tato epizoda jeho života zdá se nám z dnešního pohledu obzvlášť absurdní. Na Ellis Islandu, kde byl zadržován, strávil 11 měsíců.

Poté, co byl propuštěn a bylo mu dáno občanství, žil s Anne v USA a živil se především jako herec. Nutno podotknout, že uznávaný herec, finanční ohodnocení ovšem mnohokrát za úctou pokulhávalo. Často si v dopisech, které psal své rodině, na nedostatek peněz stěžoval. Ostatně téma finanční tísně („pfynanční“ – jak hláskoval sám Voskovec) se relativně často vyskytuje i v korespondenci mezi jím a Janem Werichem, potažmo Werichovou rodinou (z nichž byla na druhém místě četnosti jeho adresátů Zdeňka Werichová).

Po deseti letech manželství s Anne bylo jasné, že nemohou mít děti, a tak adoptovali nakonec děti dvě. Holčičky jménem Victoria – Vicki a Georgeanne – Gigi. Vicky se narodila v prosince 1954, Gigi 4. července 1956. Bohužel Anne záhy zjistila, že má rakovinu a v polovině roku 1958 zemřela.

⁷ BOROVIČKOVÁ, Adriana, VOSKOVEC, Christine : Voskovec & Wachsmanni z rodinné kroniky a dopisů. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1996, str. 111.

⁸ VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence I. Akropolis, Praha 2008, str. 17.

Jeho čtvrtá žena, Christiane Voskovec, kterou pojal za manželku 16. září 1961, se ujala péče o Jiřího i jeho dvě dcery a soužití to bylo krásné a naplňující. Vztah mezi teď již vlastně podruhé adoptovanými dívkami a jí se vytvořil dobrý a silný. Můžeme říct, že vytvořili opravdovou rodinu, dle faktu, že ji děti přijaly za svou. To byla Voskovcova žena poslední a jak se o ní vyjádřila Zdeňka Werichová, „je z nich první, která ví, koho si vzala“⁹.

Voskovec v USA hrál na divadle, v několika filmech a nesmíme zapomenout poznamenat, že role to byly nezanedbatelné. Jejich bližší rozebírání však přesahuje rámec této práce. Kontakty s rodinou a přáteli udržoval, jako dříve, písemné. Mnohdy byly tyto styky ztíženy, což bylo dáno dobou a režimem, ve kterých se odehrávaly. Došlo i na několik poúnorových osobních setkání Voskovce a Wericha v zahraničí, pochopitelně však byly naprosto výjimečné. Jiří Voskovec nakonec umírá na zástavu srdce 4. července 1981 v Pear Blossom v Kalifornii.

Troufneme si tvrdit, že Jiří Voskovec byl spíše povahy introvertní. Pokud toto tvrzení nelze doložit žádnými psychologickými testy, rozhodně pak můžeme vysoudit z celého jeho díla, jakož i z osobní korespondence a popisů jeho blízkých, že byl velmi inteligentní, vzdělaný a všímavý ke svému okolí, které jej inspirovalo. Byl to také člověk s obrovskou fantazií, do které často utíkal, potkaly-li jej v životě těžší okamžiky. „...vábila mě víc ‘neskutečnost’ než skutečnost, obrazy než opravdové věci, sny než realita“¹⁰. Nicméně tato imaginace, kterou byl nadán, nebyla pouze statická, úniková, taková, kterou by využíval jen pro svoje osobní vyrovnání se stresem. Využíval ji pro tvoření, pro pobavení druhých – byla tedy dynamickou složkou jeho osobnosti.

Voskovcovu inteligenci a také hloubavost, koneckonců i klasické vzdělání dokládá např. úryvek z dopisu psaných neteři Adrianě: „Řekové na tom byli líp, neboť to tak blbě nedělili (vědy mezi sebou – pozn. autorky). Filosofie znamenala moudrost či vědomost – a tudíž obsahovala jak geometrii, tak poetiku či dramaturgii. A tak by to mělo být i nadále. Leč nejní. Proto nemáme civilizaci, nýbrž pouze geniální leč psychotickou technologii. A proto taky všichni zhyneme násilím a kolektivním způsobem. Ne-li my osobně, tedy okamžitě ty po nás“¹¹. Toho Voskovcovo krátké zamyšlení dokazuje jeho široký záběr myšlení a rozhled syntetizující myslí.

⁹ Tamtéž, str. 114.

¹⁰ SCHONBERG, Michal : Rozhovory s Voskovcem. Blízká setkání, Praha 1995, str. 7.

¹¹ BOROVIČKOVÁ, Adriana, VOSKOVEC, Christine : Voskovec & Wachsmann z rodinné kroniky a dopisů. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1996, str. 236.

Jedna jeho poznámka týkající se emocionality stojí za to zmínit: „Musí to tedy být zase ta technologická civilizace a její iracionalita, která proniká do všeho, přestože vy inženýři (jeho neteř a její kolegové – pozn. autorky) (...) jste nás podvedli tvrdíce, že pro vás platí jen ‘vědecká’ metoda a že emocionální jevy se vás netýkají. Jelikož však emocionální jevy jsou právě tak součástí mozkové práce jako matematika a měřictví, jste vedle, a tím i celá tak zvaná civilizace...“¹². Touto poznámkou otevírá Voskovec vpravdě kulturologické téma lidské racionality versus iracionality a emocionality. Pokrokový na svou dobu je jeho názor, že lidská racionalita – tedy směr vědní a myšlení založený na tvrdých datech je přeceňována a podceňována je lidská emocionalita, která je součástí lidské inteligence stejně jako racionální složka. Bohužel její špatná měřitelnost a nevyvratitelná – do určité míry – měkkost dat je záminkou tuto oblast lidskosti podceňovat a přesouvat pouze na pole umění.

Že však je toto počínání reduktivního charakteru, které nepojmenovává věci v celku, a tudíž ani v jejich pravdě, dokazuje Josef Charvát ve své knize: „Čistě racionální myšlení, zbavené emocí a motivací, by zplodilo dehumanizovanou osobnost, bez etiky, bez umění, bez lidské důstojnosti“¹³.

Touto odbočkou k jedné z Voskovcových úvah jsme chtěli demonstrovat, nakolik byla jeho osobnost vzdělaná a nakolik jeho myšlení širokosáhlé. Manifestujeme tím také jeho humanismus, jeho víru v lidství a jeho duši člověka-umělce, který chápe lidskou společnost v jejích souvislostech a snaží se pochopit obě strany vědních disciplín¹⁴.

Jako každou osobnost i Jiřího Voskovce ovlivnily určité prožitky a životní situace. Za důležitý moment v životě Jiřího Voskovce považujeme jeho odloučení od otce a ještě k tomu v nejchoulostivější době vývoje jedince. Otec byl pryč od Jiřího 9 do 15 let – velmi choulostivý věk, ve kterém jsou vztahy mezi rodiči často křehké. Navíc tato doba byla dobou první světové války, která se podepsala na lidech i jinak. Jak uvidíme v dalších kapitolách o hlavních členech Osvobozeného divadla, byla tato životní zkušenost jedním z pojítek mezi ostatními základními členy Osvobozeného divadla (tedy Janem Werichem a Jaroslavem Ježkem).

Dalším momentem, který byl význačný pro jeho tvorbu, bylo studium v Dijonu. Jak už jsme se zmínili, v tamním prostředí se Jiří pilně seznamoval s místní kulturní scénou, nasával poznatky a inspiraci, o které se dělil s Janem Werichem, který byl již v tu

¹² Tamtéž, str. 238.

¹³ CHARVÁT, Josef : Život, adaptace a stress. Praha 1973, str. 98.

¹⁴ Byť musíme přiznat, že jeho osobnost má blíže k uměleckým sférám a v jeho zamýšlení je tento sklon patrný.

dobu jeho přítelem. Dalo by se říci, že mu tato zahraniční stáž pomohla v jeho umělecké tvorbě.

1.2 Jan Werich

Jan Werich se narodil 6. února 1905 v Praze. Jeho otec Vratislav Werich byl úředníkem v revizním oddělení v První české vzájemné pojišťovně, která tehdy sídlila ve Spálené ulici. Werichův děda z otcovy strany měl ve Spálené ulici obchod s prádlem. Matka Jana Wericha, Gabriela, rozená Choděrová¹⁵ (mimochodem, zakladatelka malostranského Sokola), pocházela ze restaurátorské rodiny. Její rodiče provozovali hospodu na Zbraslavi, poté se odstěhovali do Prahy, kde si pronajali hospodu U labutě, která stála na místě dnešního obchodního domu Bílá labuť¹⁶.

Werichovi rodiče byli po nějakou dobu, okolo Janových deseti let, odloučení. Jan byl přiřknut na výchovu ke svému otci, jak bylo v té době obvyklé – dcera by bývala byla svěřena matce. V době odloučení bydlela Gabriela Choděrová v Černošicích u své matky, Janovy babičky Marie¹⁷.

Někdy v 8 či 9 letech se poprvé setkal Werich s Voskovcem, díky svému bratranci, Jardovi Kopeckém (který se později stal tajemníkem Osvobozeného divadla). Kamarádit se spolu ale začali až na gymnáziu v Křemencově ulici, kde se spolu v roce 1916 – to jim bylo 11 let – sešli v jedné třídě.

Ve škole nebyl Jan u profesorů příliš oblíbený. Na tehdejší poměry byl moc „hubatý“ – jeho přímočarost a vrozená vlastnost říkat věci popravdě, na rovinu a otevřeně nebyla často profesorům vhod. Určitou roli, i když netvrdíme, že jednoznačně spojenou s jeho neoblíbeností v řadách profesorského sboru, sehrál i fakt, že jeho otec nebyl příliš majetný, a tudíž, aby mohl Jan vůbec studovat, musela mu být poskytována „státní tolerance“, tedy jakési stipendium pro nemajetné.

Oba chlapci už za studií milovali film. Často chodili na promítání a potom druhý den přehrávali ve škole scénky z filmů, které právě shlédli, pro pobavení svých spolužáků. Již tady se projevovala jejich touha pobavit, druhé i sebe a jakási vnitřní

¹⁵ Je opravdu zajímavé, pravděpodobně nikoli však výjimečné, jak jednotlivé složky osobností, zážitků a zkušeností vstupují do jejich uměleckých děl – se jménem Choděra se můžeme setkat ve Werichově díle Fimfárum, v pohádce Splněný sen, když hlavní postava, sedlák Loudal se před policejním vyšetřovatelem přejmenuje na Choděru a Werich píše, že jej to jméno napadlo, ani neví jak. Je to klasický projev projekce autobiografických prvků do umělecké tvorby jedince.

¹⁶ CINGER, František : Smějící se slzy aneb soukromý život Jana Wericha. Formát, Praha 2004, str. 14.

¹⁷ Babička Marie byla později předobrazem babičky Mary ze stejnojmenné písně V&W.

nutkavost na veřejnosti projevovat vlastní já manifestované skrze umění, humor, parodii a nadsázku.

V sextě odjel Voskovec na tříletou stáž do Dijonu, o čemž jsme již hovořili výše. V té době načerpával poznatky z oblasti umění, především filmu, ve Francii, zatímco Werich se této oblasti a zájmům věnoval tady v Praze. Pilně chodil do kina, neboť měl promítání zdarma – jeho příbuzný provozoval biograf – Bio Illusion – a své dojmy a poznatky si pak s Voskovcem navzájem sdělovali. Během studií také Jan s Jiřím nechodili jen do kina, ale zajímali se o kulturní dění vůbec, i když pravdou je, že film a fotografie v jejich zájmu převažovaly.

Na rozdíl od Voskovce měl Werich jen jednu ženu – byla jí Zdena Werichová, za svobodna Housková, a spolu měli jen jedno dítě – dceru Janu.

Z Československa odjel Jan Werich před válkou spolu s Jaroslavem Ježkem 9. ledna 1939. Letěli přes Curych do Paříže, kde se setkali s Jiřím Voskovcem. Společně pak všichni odcestovali na lodi Aquitania do Ameriky, kde přistáli 20. ledna 1939.

Za svého pobytu v Americe hráli Voskovec s Werichem nejprve divadlo pro své krajany, posléze se snažili prosadit se svým uměním i mezi domácími umělci a zaujmout tamější publikum. Hodně času a energie věnovali na učení angličtiny, což právem považovali za naprostou nutnost pro to, dosáhl svým cílů. Stručně můžeme říct, že uznávání mezi americkými umělci jistě byli. Své publikum si také našli, nicméně Americký umělecký trh byl již v té době relativně naplněn, zaujmout a především si zájem publika udržet, bylo proto poněkud složitější. Neopomenutelným faktem také byla jiná mentalita publika a celé prostředí, které si vyžadovalo odlišné přístupy, než na jaké byli z posledních let zvyklí z Československa.

Po americkém válečném exilu se Werichovi vrátili do Československa a už zde zůstali. Jan Werich umírá 31. října 1980 sužován mnoha nemocemi, z nichž nejzávažnější byla rozedma plic. Po jeho smrti napsal Voskovec opravdu dojemný nekrolog, který nazval „Můj nejlepší mužskej na světě“¹⁸. Pro Voskovce jím jistě byl.

Dá se říct, že svým způsobem prožili Voskovec a Werich podobné dětství. Minimálně je spojoval zážitek odloučení jednoho z rodičů, i když u Voskovce šlo o otce a u Wericha o matku, což samo o sobě je velký rozdíl. Navíc Werich svou matku měl možnost během odloučení vídat, kdežto Voskovec svého otce nikoli. To, že prakticky

¹⁸ VOSKOVEC, Jiří : Můj nejlepší mužskej na světě. In: Listy. Roč. XI, č. 1, únor 1981, str. 14-15.

ono vídání mnohdy nebylo tak časté, jak by si Jan asi přál, je již věc jiná. Fakt, že s ní mohl být v kontaktu častějším a bližším, zůstává.

Jan tímto odloučením dle všeho dost trpěl. Jeho vztah s otcem nebyl zdaleka ideální, z jeho dopisů matce v té době, které jsme měli možnost číst, můžeme vysoudit, že s matkou si byl daleko bližší než s otcem. Zda se jeho odstup od otce v podstatě vytvořil až v této době či se jen prohloubil, asi těžko nyní zjistíme. Faktem zůstává, že s otcem až do jeho vysokého věku dobrý vztah neměl. V době, kdy jeho rodiče byli odloučeni, nechápal přesně, co se děje, jen věděl, že je něco „polámaného“; nicméně po první světové válce se jeho rodiče dokázali domluvit a pokračovali ve společném soužití v Havlíčkově ulici. Werichův komplikovanější vztah k otci ostatně dokládá i Voskovec, který v Rozhovorech s Voskovcem prohlásil, že „Jan měl dobrý poměr k matce, ale nenáviděl otce. Takový klasický oidipus. Nemohl ho ani cítit, protože byl na matku zlý“¹⁹. Jestli šlo o klasický oidipův komplex z psychologického úhlu pohledu, netroufáme si soudit. Že v jejich vztahu bylo ale něco nezdravého, je očividné.

S otcem se ale přeci jen nakonec smířil. Je pravděpodobné, že Vratislav Werich byl na svého syna náležitě hrdý, především v dobách největší slávy a úspěchů Osvobozeného divadla. Pamětníci, kteří vzpomínají právě na tuto dobu divadla a kteří neznali jejich komplikovaný vztah v Janově dětství, vyprávějí, jak Janův otec seděl na každé repríze her V&W v předních řadách a pozorně a s pýchou syna sledoval. Poslední společné chvíle Jana a jeho otce jsou ale tragické: Janovi umřel otec v náručí cestou z dovolené, kde byl s manželkou a odkud je Jan vezl domů.

Toho, že Wericha jeho vztah k otci ovlivnil na celý život, si všímá i Cinger ve své knize: „Nezůstal v duši třináctiletého budoucího klauna pocit křivdy? Chtěl patřit oběma rodičům. Otec ale uzurpátorsky trval na tom, že rozhodovat může jen on. Nerodilo se tak klaunovo přesvědčení, že důstojnost by neměla být ani jedinkrát pošlapána, že člověk by neměl být nucen k prohlášení, s nímž nesouhlasí, ale které musí napsat či podepsat jen proto, že to po něm kdosi mocný chce? I proto asi zrál jeho rozhodnutí být sám sebou. O nikoho jiného se opřít nemohl. Vzpomínal, že se ve čtrnácti šel dát vypsát z katolické církve“²⁰.

Spojení mezi oběma chlapci lze nalézt i v tom, že se oba jistou dobu cítili být nechtěnými – alespoň teoreticky, dle psychologických přístupů. Werich se mohl cítit nechtěným a vinným ve chvíli, kdy mu byl ztížen kontakt s matkou, Voskovec zase

¹⁹ SCHONBERG, Michal : Rozhovory s Voskovcem. Blízká setkání, Praha 1995, str. 17.

²⁰ CINGER, František : Smějící se slzy aneb soukromý život Jana Wericha. Formát, Praha 2004, str. 20.

údajně trpěl latentním stresem z toho, že byl nechtěným dítětem (narodil se opravdu neplánovaně a, pravda, v ne zrovna pro jeho rodiče nejprázdnivější době – to však zdaleka neznamena, že byl dítětem nechtěným a nemilovaným!) a mateřskou lásku mu nahrazovala jeho sestra. Takto mu jeho psychické problémy, které se projevíly v období na konci druhé světové války a po rozvodu s jeho první ženou Madlou, osvětlila jeho psychoanalytička. Jeho blízcí se o ní posléze vyjádřili, že nenabývala příliš vysokých profesních kvalit.

I Jan, stejně jako Jiří, ve chvílích samoty utíkal do světa své dětské fantazie. A stejně jako u Voskovce nebyl tento svět malý. Naopak. Jeho obrovská imaginace a velký dramatický talent se projevoval například tím, že si navykl mluvit s věcmi, které mu nahrazovaly sourozence, rodiče, příbuzné, kamarády, zkrátka společnost a partnery do hry²¹. Toto období bylo pro malé dítě jistě bolestivé, na druhou stranu rozvíjelo Janův talent a jeho obrazotvornost měla mnoho podnětů k růstu.

Jeho talent se projevoval především ve slovní formě. Byl výřečný, oplýval širokou slovní zásobou a jeho vtip byl často založen na slovním základu. Tento sklon ke „slovním průjmům“, jak jeho jazykové umění nazývá Cinger²², zdědil po své matce, která údajně ráda mluvila.

Jan Werich měl svérázný, ale čistý přístup k životu. Miloval pravdu a zbožňoval komiku, neboli srandu, nejpřesněji řečeno „hlínu“, jak ji společně s Voskovcem nazývali. Ostatně sám Jan říká, že „...všechno nám bylo k smíchu...“²³. Jejich přístup k životu, kdy jim všechno přišlo svým způsobem směšné, byl do jisté míry dar. Dar, díky kterému byli schopni se vyrovnat s těžkými situacemi v životě i v české historii, a to jak sami za sebe, tak za české obyvatelstvo, jejich obecenstvo.

Werich byl výrazná osobnost, byl i výrazná osobnost soudobé kulturní scény. Záměrně ji nezužujeme jen na divadelní, neboť jeho literární odkaz je stejně nezapomenutelný jako jeho odkaz herecký a dramatický. Jeho blízký vztah k lidem, jeho láska k lidem a jeho blízká vazba na rodnou zemi a zdejší mentalitu z něj učinila milovaného herce, dramatika, spisovatele – autora.

²¹ Tamtéž, str. 16.

²² Tamtéž, str. 18.

²³ JANOUŠEK, Jiří : Rozhovory s Janem Werichem. Mladá Fronta, Praha 1986, str. 13.

1.3 Jaroslav Ježek

Jaroslav Ježek se narodil 25. září 1906 na Žižkově, byl tedy o rok mladší než oba komici. Narodil se jako prvorozený syn Adolfa Ježka, krejčího, a Františky Ježkové. Ačkoli v žižkovské oblasti strávil jen krátkou část života – bydleli zde jen asi do jeho 8 let – zvláštní a svérázná atmosféra pražského Žižkova v něm musela zanechat stopu. Jeho živočišná láska k lidem a bodrý humor jakoby přímo pramenily ze svérázu tamního města.

Když se Jaroslav narodil, vedle zornice měl na oku malou tečku. Posléze se ukázalo, že na něm má šedý zákal, který mu lékaři na klinice asi v jeho třech letech operovali. Bohužel se operace nezdařila a na pravé oko oslepl. Později, už jako dospělý, podstoupil operaci, kdy mu bylo oko vyjmuto, protože odumřelo. Navíc levé oko bylo z velké části také zasaženo šedým zákalem, a tak se stalo, že Jaroslav již jako malé dítě téměř neviděl. Rodina, ze strachu, aby syn nakonec neoslepl docela, ani operaci druhého oka nedovolili. Jaroslav dále ještě jako dítě prodělal spálu a také hnisavý zánět obou uší, který se dlouhou dobu nehojil. Výsledkem toho byla částečná nedoslýchavost. A aby všech těch zdravotních potíží nebylo málo, měl jednu zakrnělou a jednu zbytnělou ledvinu. K tomu všemu ho ještě trápil zvýšený krevní tlak. Přestože jsme vyjmenovali nemálo zdravotních komplikací, jako malé dítě vyrůstal celkem normálně, i když pravdou je, že býval více doma než venku.

V neděli chodívali s rodiči do Riegrových sadů, kde ho velmi zaujala kapela, která tam hrávala. Jak píše Holzknecht, „nehnul se od muzikantů děj se co děj“²⁴. Sklon k muzice tedy vykazoval už jako opravdu malý chlapec, jeho tatínek měl ale pocit, že by, vzhledem k jeho nemocem, bylo vhodnější, aby měl trafikou či malý krámk. To ale Ježka očividně nelákalo.

Když byl Jaroslav ve druhé třídě obecné školy, učitel doporučil jeho rodičům, aby jej dali do slepeckého ústavu, protože nestíhá učivo s ostatními, „zdravými“ dětmi. Jeho rodiče rad poslechli. A tak se stalo, že i Ježek byl svým způsobem odloučen od svých rodičů. Navíc v té době začala první světová válka a Adolf Ježek narukoval, nebyl tedy vůbec doma.

Hradčanský ústav pro výchovu a léčení slepých nebo na oči chorých dědí byl domovem Ježka na šest let a šest měsíců (od 16. září 1914 do 26. února 1921). Svě

²⁴ HOLZKNECH, Václav : Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo. ARSCI, Praha 2007, str. 16.

svěřence tamní vychovatelé učili číst hmatem a Ježkovi zakazovali používat jeho jedno z části funkční oko. Ježek ale nedbal a potají, většinou po nocích a s chabým osvětlením zbytky svého zraku studoval knihy. Co muselo být do jisté míry pro Ježka zajímavé, byla hra na klavír a violoncello, klarinet a citeru, kterou je v ústavu vyučovali. Také se vzdělával v harmonii, sborovém zpěvu – nicméně v těchto oblastech nijak zvlášť nevynikal. Snad to bylo dáno způsobem výuky či přístupem, nebo prostředím samotným, které pravděpodobně nebylo příliš inspirativní. V čem vynikal byly naopak literární nauky. Holzknicht píše, že se v ústavu cítil nešťastný²⁵. Hudbě se přesto věnoval – sám a tajně: jeho matka mu nosila jednou za měsíc na povolené návštěvy uzeniny, které Ježek vyměňoval za noty.

V ústavu byl oblíbeným členem (ostatně jako ve většině společností, do nichž se za svůj život dostal; měl rád lidi a společnost a tato láska z něj byla cítit) – díky své výhodě alespoň částečného zraku pomáhal ostatním chovancům obelstít jeptišky. Ježek měl také rád srandu, jako Voskovec s Werichem, a rád ve svém životě vtipkoval a utahoval si z ostatních.

Protože ve své touze po hudebním vzdělání nepolevoval, otec jej nakonec zavedl k hudebnímu pedagogovi, který zprvu nerozpoznal Ježkův talent a prohlásil, že by mu hudební vzdělávání nebylo k ničemu. Přesto jej otec nechal navštěvovat hudební školu Dvořákeum, kde jej připravili na přijímací zkoušky na konzervatoř. Ježek chtěl sice původně studovat hudební vědu na univerzitě u prof. Zdeňka Nejedlého, ale nedostal povolení pro nedostatek předcházejícího vzdělání. Proto dělal v roce 1924 přijímací zkoušky do klavírního oddělení konzervatoře. Udivil tehdy výběrem moderních skladeb, které nebyly v té době ještě v Praze příliš známé a navíc pro danou příležitost to byl neobvyklý výběr: Ravelova Sonatina a čerstvý Hindemithův Boston z klavírní Suity 1922. Co přijímací komisi také zneklidnilo, byla Ježkova zraková vada. Domnívali se ale, že by mohl mít blízko ke skladatelství, tak jej vyzvali, aby něco zahrál, něco svého, co namísto vymyslel. Jeho pokus byl úspěšný a Ježek byl přijat. Muselo to pro něj být přeci jen překvapení, nicméně jsme si jisti, že překvapení po všech stránkách radostné. Po roce studia se Ježek opět pokusil dostat do klavírního oddělení a tentokrát byl přijat. Jeho učitel byl Albín Šíma.

V roce 1926 zemřel Ježkův otec na srdeční nemoc, bylo mu pouhých 45 let. Rodinu tehdy zasáhla existenční otázka, z čeho žít? Jaroslav byl na studiích, potřeboval

²⁵ Tamtéž, str. 18.

tudíž sám peníze a nebyl schopen je nyní vydělávat. Tehdy se Jarma, Ježkova sestra, vyučená švadlena, chopila s pomocí matky otcovy živnosti, a tak se rodina mohla uživit a Jaroslav dál studovat.

Do jeho učení zasáhla vlna modernismu, která se v tu dobu šířila Evropou, což mělo vliv i na konzervatoř, kde se začala studovat díla soudobých zahraničních autorů skladatelů – ruských, francouzských a německých, což Ježek, který se zajímal o současné hudební dění a prosazoval jej, kvitoval s povděkem.

Ježek komponoval i hudbu pro některé básně, např. Seifertovy nebo Nezvalovy, Bieblovy či Závadovy. Nezvalovi sám předvedl zhudebnění jeho díla a jemu se líbilo²⁶ a dokonce se s Ježkem spřátelili. Spřátelil se také úzce s E. F. Burianem a v Osvobozeném divadle pak potkal i Joe Jenčíka, který mu prvně přinesl Gershwinovu Rapsodii v modrém, jejíž hudební styl Ježka také ovlivnil.

Ježek se stával známý a populární, známý díky svému skladatelskému umění, populární pro svou otevřenost a chuť bavit okolí. Bavil je ponejvíc svým improvizátorstvím, které v hudební oblasti ovládal skutečně dobře. „Na čtyři dané tóny dovedl bez dlouhého rozmýšlení vytvořit před posluchači jakoukoli hudební formu, o kterou ho kdo požádal“²⁷. Právě jeho improvizace ho přivedly na jeviště. E. F. Burian působil v tehdejší Osvobozeném divadle Na Slupi, kam za ním Ježek chodil. Jednou, když tam zrovna byl, odpadlo hrané pásmo a nevědělo se, čím jej nahradit. Burian navrhoval Honzlovi, aby poslali na jeviště Ježka, což Honzl odmítl, ale Burian ho ignoroval a Ježka na jeviště poslal. Ježek měl úspěch, psaly o něm i noviny, a tak začala Ježkova éra na veřejnosti.

V červnu 1927 ukončil studium skladby u K. B. Jiráka. Na škole vyvolával nadšení i kritiku, protože jeho postupy nebyly klasické, zavedené, ale novátorské. Fascinovala a ponejvíce jej zajímala nová hudba, což u mnoha profesorů vzbuzovalo nevoli. Nicméně jeho absolutorium se natolik povedlo, že dr. J. Mandić, advokát a soukromý žák K. B. Jiráka, poslal Ježka na rok do Paříže, kam se vypravil na podzim 1927.

Ježka se v Paříži ujal dr. Miloš Šafránek, úředník vyslanectví, a uváděl jej do společnosti, kam by se asi jinak nedostal. Byl v tom jistě ten nejčistší úmysl proslavit Ježka a seznámit ho s významnými a vlivnými lidmi, Ježkovi však toto formální prostředí

²⁶ Tamtéž, str. 26.

²⁷ Tamtéž, str. 27.

nesedělo. Ježek snoby neměl rád²⁸, a tak mu večírky zámožných a vysoce postavených lidí nebyly zcela po chuti. Sice jeho improvizovaná vystoupení vzbudila pozornost, ale jinak Ježek nevyhovoval upjatému prostředí svým chováním.

Co ale bylo pro Ježka v Paříži přínosem, byly jeho návštěvy koncertů. Viděl černošské zpěváky The Fisk Jubilee Singers, jazzmana Jacka Hyltona, přišel tak poprvé na živo do styku s pravou jazzovou hudbou. Tím pádem se i on (jako Voskovec) seznamoval s francouzskou a zahraniční kulturní scénou, dle zájmu spíše hudební než filmovou, a načerpával uměleckou inspiraci a poznatky.

Také se v Paříži setkal s Čechy, kteří se tam právě zdržovali: malíř Otakar Nejedlý, malíř Josef Šíma, s tím však nenavázal bližší kontakt – na rozdíl od Voskovce, který byl jeho blízký přítel. Své přátele si našel spíše v české komunitě řemeslníků a dělníků – v prostředí, které mu bylo bližší, jak finančně, tak mentálně. V Paříži strávil deset měsíců, po té se vrátil ke studiu u Alberta Šímy a studiu skladby na mistrovské škole u Josefa Suka.

V době, kdy byl Ježek v Paříži, se z prvotního Osvobozeného divadla stala scéna, na které se podíleli profesně Voskovec a Werich – spolu s Honzlem; což se stalo po premiéře *Vest Pocket Revue*, která se odehrávala právě v době, kdy byl Ježek mimo republiku. Ježek se už tehdy s oběma protagonisty znal, dokonce společně složili do starého Osvobozeného divadla píseň s názvem Pane duchovní, ale styděli se za ni, a tak její existenci tajili²⁹.

V roce 1928 přizvali V&W Ježka ke spolupráci na hře *Premiéra Skafandr*, kterou měl opatřit orchestrálními předebrami k jednotlivým aktům. „Werich tedy vybídl Ježka, aby sestavil ‘puntíky na čárkách tak, aby to dalo melodii’, a Ježek vytvořil své Tři strážníky, Zasu a Skafandr fox“³⁰. Ježek zprvu váhal, zda tuto nabídku přijme, protože počítal s tím, že mu tento krok hudební veřejnost a kritika jen tak nepromine. Vážná hudba patřila do tzv. vysokého umění, tedy její status byl ve společensko-umělecké hierarchii výše. Tento status byl v přímém protikladu s revue, která byla hodnocena v hierarchickém žebříčku níže, byla považována za umění nízké, ačkoli jeho hodnota z uměleckého hlediska mohla být vysoká. Pokud by Ježek komponoval takovéto nízké umění, mohl by si svému postavení v hudebním světě silně uškodit. Mohl své dilemma

²⁸ Tamtéž, str. 31.

²⁹ Tamtéž, str. 28.

³⁰ Tamtéž, str. 34.

vyřešit pseudonymem, to se ale Ježkovi nechtělo. Josef Suk však proti Ježkovu působení v Osvobozeném divadle nic zvláštního nenamítal.

Díky tomu si také vydělal nějaké peníze a podílel se na nákladech na domácnost. Jeho sestře tedy ubyla podstatná starost. Vdala se a odstěhovala zpátky na Žižkov. V té době totiž již celá rodina bydlela v Kaprově ulici, kam se přestěhovali ještě za života otce.

Dne 28. června 1929 dostal Ježek diplom mistrovské školy a v roce 1930 skončil studium hry na klavír.

Od dob, kdy začal s Voskovcem a Werichem spolupracovat na *Premiére Skafandr*, se stal v podstatě výlučným skladatelem Osvobozeného divadla, kde měl možnost uplatňovat své znalosti z oblasti moderní hudby a svůj zájem o ni a komponovat povětšinou jazzové a bluesové skladby. Nejen díky Osvobozenému divadlu se stal v tomto období slavnou persónou mezi širokou diváckou základnou, stejně jako uznávanou osobností mezi hudebníky. Svoje postavení talentovaného skladatele si budoval již od dob svých studií, sláva Osvobozeného divadla, na které se nemalou částí podílel, mu však zajistila slávu i mezi hudebně méně vzdělaným publikem.

V Osvobozeném divadle působil také jako kapelník, ne však jediný. Z dalších jmenujme např. Parýzka, který se podílel na *Fata Morganě* nebo Roberta Brocka, který dirigoval revue *Vždy s úsměvem* či *Panoptikum*.

Do Ameriky se dostali Voskovec s Werichem a Ježkem, protože jim tanečnice Lotte Goslarová, která dříve vystupovala v *Baladě z hadrů* a později utekla do Ameriky před nacismem, poslala pozvání – nabídku na skromné angažmá v Americe. Nabídku přijali, na jejím základě dostali totiž pracovní vízum. Vystěhovalecké dostat nemohli, protože kvóta pro tehdejší rok již byla vyčerpána. Ježkovi se jet nechtělo, ale nakonec odletěl s Werichem 9. ledna 1939. „Ježek strávil neděli před odletem balením zavazadel. Odpoledne se loučil se známými v klubu v Mánesu a večer s dalšími ve vinárně Bulgaria. Nechtěl té noci spát, proto odešel se třemi přáteli do baru Broadway. V šest hodin ráno se vrátil domů, aby dokončil poslední přípravy, odtud zajel k notáři, konečně na letiště. V poslední chvíli zjistil, že zapomněl doma Smetanovy České tance, a jeho sestra je musela rychle opatřit u Urbánků. V Ruzyni byl neklidný, ale rodina a nejvěrnější kamarádi ho stále obklopovali. Pobíhal od jednoho k druhému a zdálo se, že je vzrušen vyhlídkou na cestu“³¹.

³¹ Tamtéž, str. 47-49.

Letěli do Paříže s mezipřistáním v Curychu. V Paříži se krátce zdrželi. Filmový režisér Renoir je pozval k sobě do bytu na Montmartru, mluvili i se Šímou a E. E. Kischem. Po té nasedli na loď Aquitanii a v lednu, za bouřlivé plavby, dorazili do Ameriky. Ježkovi se loď nelíbila. Neměl sice mořskou nemoc, ale chůze po palubě byla, pro něj jako téměř nevidomého, nepříjemná a nebezpečná. Ani s lidmi se bavit nemohl, protože neznal jazyk, což pro něj, který lidi miloval a potřeboval být v jejich společnosti, který se v nočních barech ve společnosti mnoha svých oblíbených cítil jako ryba ve vodě, byl obrovský handicap. A proto doplul do New Yorku dne 20. ledna. 1939 ve špatné náladě. Jeho první otázka zněla: „Nevíš, kde hraje Benny Goodman?“³²

Ježkovi se v Americe nelíbilo. Stýskalo se mu po matce, stýskalo se mu po přátelích ze spolku Mánes, stýskalo se mu po Praze a po Žižkově, po známých místech. Dokonce přemýšlel o návratu, ale v tu dobu už Hitler zabral Československo, a tudíž byl odjezd zpět vyloučen. V Americe se Ježkovi nelíbilo ani proto, že se zprvu (pokud vůbec) nenaučil tak dobře anglicky jako Voskovec s Werichem. Těch důvodů, proč mu nebylo v Americe libě, bylo více. Například mu byla jako cizinci velmi ztížena profesionální kariéra. Z toho vyplývala i jeho ne příliš růžová finanční situace. Ta nebyla nijak výborná ani u ostatních exulantů, ale Voskovec s Werichem měli přeci jen příležitosti o prosazení o něco více.

Tam se i jejich cesty rozdělily, když Voskovec s Werichem odjeli do Pensylvánie, kdežto Ježek se raději usídlil v New Yorku, kde učil hudbu. Ale stejně nebyl úplně spokojený. K tomu se začaly objevovat zdravotní problémy: s ledvinami, často jej prý bolela hlava, přesto měl alespoň nějakou radost – blíže se seznámil se členkou ženského pěveckého sboru, který vedl, s Frances, která se o něj velmi pečlivě starala (a kterou také in articulo mortis pojal za manželku). Bohužel i přes její starostlivost bylo Ježkovi čím dál tím hůř. Nakonec byl převezen do nemocnice, kde 1. ledna 1942 umírá.

Jaroslav Ježek byl povahou veselý, miloval společnost a hodně lidí kolem sebe, které rád bavil. Bavilo jej bavit a dělat lidem okolo sebe radost. Jeho téměř nezdolný optimismus a vitalita byly jasné už od dětství, kdy přišel o zrak a přesto dělal spoustu věcí, jako by byl zdravý; přinejmenším se k nim tak mentálně stavěl, protože fakt jeho handicapu zcela ignorovat nešlo. Ale to, že se se spoustou věcí dokázal vyrovnat, dokládá i jeho šikovný výmysl – pořídil si dalekohled, kterým mohl sledovat i věci na dálku, například právě divadlo. Nebo příhoda, kdy s Werichem v roce 1936 navštívili Moskvu:

³² Tamtéž, str. 49.

Ježek nastudoval plán města tak dokonale, že údajně vodil Wericha po městě místo toho, aby Werich vodil jeho.

Rád trávil svůj čas se svými kamarády po nočních barech – koneckonců noc ve smyslu tmy mu nepřinášela téměř žádnou nevýhodu – vlastně naopak. Teprve po setmění a poté, co vyrazil na večerní zábavu pro něj den začínal.

Další Ježkovou zvláštností, pokud se to tak dá nazvat, byla mimořádná záliba v modré barvě. Psal na modrém papíře, používal modré obálky, nosil modré košile, kravaty i šaty. Jeho pokoj byl vymalován kombinací různých odstínů modré barvy³³. Zřejmě tato obliba modré barvy vyplývala z toho, že pro jeho nemocné oči byla výrazným motivem, který mohl svými zbytky zraku spatřit. Jeho obliba modré barvy se později umělecky projevila především v textu blues Voskovce a Wericha Tmavomodrý svět, pro nějž Ježek složil hudbu³⁴.

Ježek měl s Voskovcem a Werichem společnou zkušenost, kdy v rodině chyběl rodič. Nejprve byl od rodičů odtržen výchovou v ústavu pro nevidomé, později jeho otec umírá, když je Ježek ještě velmi mladý – bylo mu dvacet. O co víc nebyl se svými rodiči a později chyběl otec, o to víc pak visel na matce. Ne nijak patologicky, ale měl ji velmi rád, vážil si jí a ctil ji. Proto se mu po ní v Americe tolik stýskalo.

Ježek byl geniální muzikant, který sršel hudebními nápady a improvizací. Zajímal se o moderní hudbu, především o jazz s takovou vervou, že v té době by mu v Praze málokdo ve vědomostech stačil. Každé volné peníze investoval do nákupu hudebního materiálu, který měl naprosto dokonale a pečlivě srovnaný a setříděný. Byl pro Osvobozené a pro avantgardní divadlo přesně tím, koho potřebovalo.

Jeho výjimečný talent nejlépe dokládá příhoda, kterou popisuje Holzknecht ve své knize:

„Jednou nahrával Werich v novoyorském rozhlasu a než byl připraven stroj, bavil se tím, že si pouštěl Ježkovu desku. Ve vedlejším studiu zkoušel Benny Goodman, jedna z velkých hvězd amerického jazzového nebe. Zatímco Werich desku poslouchal, vstoupil Goodman do místnosti. Hudba ho zaujala do té míry, že se zeptal: „Co to je?“

„Ale, to je skladba mého kamaráda,“ řekl Werich.

„To je znamenitá věc, kdo to je, ten váš kamarád?“

³³ Tamtéž, str. 39.

³⁴ Není vlastně jasné, zda složil Ježek hudbu na text či V&W složili text na hudbu. Tato píseň je totiž přesný doklad o tom, jakým způsobem autorská trojice tvořila. Společně seděli, Ježek za klavírem a volně přehrával hudbu, která jej napadla. Do toho Voskovec s Werichem nahlas přemítali o textu, a tak naprosto synergicky vznikla píseň.

„Už umřel. Byl to Čech a jmenoval se Ježek.“

„Ale dělal to tady přece, ne?“

„Kdepak, dělal to doma a před válkou.“

Goodman žasl. Tak dávno a s evropským orchestrem? To není možné. Pak to byl úplně výjimečný talent“³⁵.

³⁵ Tamtéž, str. 60.

2 STRUČNÁ HISTORIE OSVOBOZENÉHO DIVADLA

2.1 Několik slov na začátek o tehdejší době, avantgardě a klimatu

Osvobozené divadlo vzniklo v době, kdy existovala jen několik let nová Československá republika. Přerod z mocnářství v republiku proběhl relativně klidně, protože vedení státu mělo za hlavní cíl udržet ve společnosti pořádek. I proto vydalo prohlášení, ve kterém sdělovalo, že všechny zákony z Rakouska-Uherska zůstanou v platnosti až do jejich odvolání. Některé přetrvávaly i několik desítek let.

Českou společnost po první světové válce ovlivňovala západní demokracie a zemí, která stála na prvním místě, byla Francie. Ne náhodou byl Francouzský kulturní institut první takovou institucí, která byla v Praze zřízena. Francie byla tehdy považována za symbol demokracie a měla v české společnosti vysoký politicko-kulturní status.

Tehdejší doba také přála rozvoji divadel, zakládaly se nové scény a rostl i počet diváků. Prosazovaly se divadelní formy v menších avantgardních scénách. V prvních popřevratových letech vrcholily snahy o symbolistické a expresionistické divadlo, ve dvacátých letech se pak formovalo na experimentálních levicových malých scénách poetické divadlo české avantgardy, z jehož tradice vzniklo právě i Osvobozené divadlo.

Pocit uvolnění po válce a radost ze samostatnosti republiky a společnosti, která byla po dlouhá léta v područí monarchie, se projevoval i v jiných kulturních sférách a aktivitách. Podmínky pro kulturní rozvoj v době první republiky byl pozitivně ovlivněn i tím, jací představitelé stáli v čele nového státu. Prezident Masaryk byl sociolog, filosof a mnoho dalších ve vládě a vedoucích funkcích mělo vysoký politicko-sociálně-kulturní standard.

U mladých lidí zavládl pocit štěstí a euforie z konce války a z nabyté svobody a nových možností. Tento pocit zavládl nejen u nich, ale – jak je nasnadě – nejvýraznější byl u mladé generace.

V tomto ovzduší nastupuje česká avantgarda, literární a divadelní, která z literární čerpá.. Avantgarda je slovo francouzského původu a skládá se ze dvou částí. *Avant* znamená před a *la garde* hlídka nebo stráž. Odkazuje na něco objevného, nového, nezažitého. Hlásá nové postupy a odpoutání se od starých, zahnívajících forem. Je spojena s modernou, na kterou navazuje a částečně z ní vychází.

V té době se objevoval odpor proti hodnotám dřívějším, tradičním – vedl se boj o to, jaký charakter by měla česká kultura mít – národní, či mezinárodní? „Nejsilnější odpor proti tradičním hodnotám kladla nejmladší intelektuální generace, která se na počátku dvacátých let sjednotila proti střednímu stavu a maloburžoazii a zformovala se v marxisticky orientovanou avantgardu. Ve své počáteční fázi byla česká avantgarda heterogenní skupinou umělců a kritiků z různých tvůrčích oblastí. Jejich politické přesvědčení bylo široké a různorodé, od umírněného po radikální“³⁶.

Skupinou mladých lidí, mezi nimiž byli i studenti z gymnázia v Křemencově ulici v Praze, je zakládán spolek Devětsil, nejmladší složka avantgardy, jehož hlavním představitelem je Karel Teige. Tito mladí lidé hlásali nové přístupy a umělecké postupy, zároveň byli odpůrci zastaralých, buržoazních hodnot. Umění bylo třeba dle jejich slov oživit, upravit, změnit. „Zahnívající“ umění nahradit novým, čerstvým, intelektuálním. To, že česká kultura a zvláště avantgarda nabývala ve dvacátých letech minulého století silného mezinárodního charakteru, především pak právě francouzského.

S Devětsilem začal spolupracovat i mladý Voskovec během svých dijonských studií, za což se zasloužil Josef Šíma. V této souvislosti považujeme za důležité zmínit se o pojmu „suprarealita“, který použil poprvé Voskovec ve svém teoretickém článku „Fotogenie a Suprarealita“, který vyšel v časopise DISK. „Postuloval v něm pojem suprareality, který později hrál důležitou úlohu v dramatické tvorbě V a W. „Suprarealita“ byla podle Voskovce produktem fotografického procesu, „optická recenze skutečnosti“, jinými slovy vize skutečnosti, která je zcela objektivní, protože závisí jen na optických vlastnostech fotografovaného předmětu a na fotoaparátu“³⁷. Jak později uvidíme, tento pojem a potažmo tato stat’ ovlivnila společnou tvorbu jeho a Werichovu již na samém počátku jejich tvorby.

V době, kdy se po návratu z Dijonu Voskovec účastnil akcí a programu Devětsilu, Werich začal psát své detektivní povídky, z nichž jednu („Muž, který sbíral fotografie rozrušených“) pak použili s Voskovcem do *Vest Pocket Revue*. Z Devětsilu byl později Voskovec vyloučen – viz kapitola o Jiřím Voskovci.

³⁶ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 22-23.

³⁷ Tamtéž, str. 26.

2.2 První Osvobozené divadlo

V roce 1926 se přidal k Devětsilu Frejka se svou skupinou zvanou Osvobozené divadlo. Ta začala fungovat 15. května 1923, kdy skupina posluchačů dramatické konzervatoře odehrála hru Kithairon, kterou napsal a režíroval Frejka. V říjnu 1925 přijala jméno Osvobozené divadlo, které vzniklo nepřesným překladem Tairovy knihy *Das entfesselte Theater*, což znamená „odpoutané“, nikoli osvobozené divadlo. Divadlo nemělo u kritiky příliš úspěch, vyčítali mu především diletantství souboru, co ale zaujalo divadelní scénu, byl nekonformní přístup k dramatizaci, a tak se Frejka stal na tehdejší divadelní scéně slavným. Proto mu Teige nabídl spolupráci s Devětsilem, na což Frejka přistoupil za podmínky nezávislosti svého souboru, umělecké i finanční. Osvobozené divadlo začalo tedy hrát ve stálé scéně divadla Na Slupi. Od března 1927 také v divadle režíroval Honzl; třetím významným členem prvotního Osvobozeného divadla byl E. F. Burian, který zařizoval především hudební složku.

V roce 1927 došlo k rozkolu v prvotním Osvobozeném divadle a výsledkem byl odchod Buriana a Frejky, kteří si založili své vlastní divadlo Da-Da v Umělecké besedě na Malé Straně. Honzlova skupina zůstala Na Slupi, ale velmi brzy si obě divadla působiště vyměnila.

Honzl se snažil dát divadlu profesionální ráz, věnoval se divadlu již od roku 1918 a je pravda, že jako režisér patřil mezi špičky tehdejší divadelní oblasti. Pokud ne téměř po deseti letech působení na tomto poli, pak později o jeho postavení nemohl nikdo pochybovat. Propagoval antropocentrickou koncepci herectví, snažil se dovést herce k přímému prožití emoce na jevišti, nikoli jejího napodobování.

2.3 Vest Pocket Revue a začátek Osvobozeného divadla V&W

Jednou odjeli Voskovec s Werichem do rodičovského letního sídla na Brázdě, kde měli v úmyslu pracovat. Werich na svých detektivních povídkách, Voskovec na svém rozepsaném románu, společně pak na rozpracování dialogu o hrobce. Šlo o výstup, který předvedli na mikulášském večírku absolventského klubu českých studentů z lyonského lycea a který měl velký úspěch. Voskovec a Werich na svých úkolech mnoho nezapracovali a navíc se i přeli, jestli na tomto pobytu vznikla převážná část hry či jen rozvedli hlavní dialog o hrobce, dokonce se nemohli shodnout ani na délce pobytu. Jisté

je, že odtamtud pochází *Vest Pocket Revue*, jejíž premiéra se uskutečnila 19. dubna 1927³⁸ pod patronátem absolventského klubu dijonského lycea, tedy ještě ne pod hlavičkou Osvobozeného divadla. Hra měla 19 obrazů a zvláštností bylo, že liché se hrály na scéně a sudé na předscéně, aby se mohly mezitím vyměnit kulisy, což byla metoda převzatá z vaudevillu³⁹.

Základem revue je hudba a na ní navázaná akce. Nebylo tomu jinak ani v případě *Vest Pocket Revue*. Protože Ježek ještě s Voskovcem a Werichem nespolupracoval (ani nemohl, protože v době premiéry byl na stáži v Paříži), zajistil pro ně hudební doprovod Kyselka, jejich spolužák z gymnázia v Křemencově ulici a posléze i z právnické fakulty. Ten se také věnoval jejich hudebnímu doprovodu i později, nevýhodou ale bylo, že nešlo o žádné původní skladby – dominoval blues a jazz.

Struktura *Vest Pocket Revue* byla vskutku revuální. Její jednotlivé obrazy tvořily uzavřené celky, které mohly být případně vyjmuty ze hry a nahrazeny novými, protože dokázaly stát samy o sobě. Dohromady pak byly protknuty jednoduchou příběhovou linií, která je spojovala a dodávala charakter celku. To, že mohly být části vyjmuty a předělány či zcela nahrazeny, napomáhalo k udržení aktuálnosti a živosti revue. Rytmus představení byl poměrně rychlý, dynamický. Byl podobný americkým groteskám, ze kterých čerpali.

Hlavní postavy příběhu byly Blažej Jossek a Kvido Maria de la Camera van Obscura. Inspirace jmen vyšla z osobního života Voskovce a Wericha v případě Josska, což bylo příjmení neoblíbeného profesora z Křemencárny. V případě jména de la Camera van Obscura jde nejspíš o kombinaci několika uměleckých motivů – jednak fotografického aparátu camera obscura (fotoaparát hrál v revue a uměleckém smýšlení Voskovce velkou roli – viz suprarealita) a také odkazuje na spisovatele de la Cámara. De la Cámara psal na začátku 20. století špatné romány a neogotické romance, byl však dost známý a čtený především mezi střední měšťanskou vrstvou – tedy ideální terč parodie pro inteligentní, avantgardní umělce⁴⁰. Našli bychom ještě třetí zdroj, kterým se nechali autoři při tvorbě jména inspirovat, a tím byl básník Quido Maria Vskočil.

Nesmíme zapomenout na postavy Publia Ruky a Sempronia Housky, postavy, které hráli Voskovec s Werichem. Byly páteří revue a postavy ve hře neopomenutelné a

³⁸ Výročí premiéry VPR si poté každoročně V&W přinejmenším připomínali, pokud jej rovnou neslavili, a to i v době, kdy Voskovec žil po druhé světové válce v USA.

³⁹ Vaudevill je varietní forma představení provozovaná především v Americe od 80. let 19. století do 30. let 20. století. Základní její charakteristikou je sled různých, na sobě málo nebo vůbec závislých scén zahrnujících taneční představení, hudební čísla, kouzelnická vystoupení, vystoupení cvičených zvířat, akrobatická čísla, apod.

⁴⁰ Tamtéž, str. 45.

neoddělitelné, přestože byly v ději okrajové. Inspiraci ohledně jmen nabrali Voskovec a Werich u svých tehdejších přítelkyň – maine je francouzsky ruka – Simone Mainová byla Voskovcova tehdejší přítelkyně, Werichova budoucí žena se v té době jmenovala Zdeňka Housková. Křestní jména odkazují na klasiky řeckého období Publia Ovidia Nasa a rodinu Sempronů.

Kulisy si tehdy vyráběli svépomocí, částečně u Voskovců doma, na což s oblibou vzpomíná Adriena Borovičková⁴¹, která byla v té době malé dítě a ručně malované kulisy, které byly rozložené u nich doma po zemi, u ní zanechaly živou vzpomínku.

Kostýmy používali různé a také je sháněli, kde se dalo. Pro jedny z prvních představení *Vest Pocket Revue* si například vypůjčili uniformy z šatníku Voskovcova otce, později ale hráli i v dalších kostýmech – ve sportovním oblečení, baletních trikotech, nepromokavých pláštích a smokingu. „Na vzhledu postav jim velmi záleželo a rozhodovali o něm ještě před zkouškami, i když je dodatečně ještě někdy přizpůsobovali“⁴².

Jejich masky, přesněji řečeno způsob líčení, byl podobný klaunskému. Úzké rty Voskovce, který měl v jejich středu srdéčko, Werich měl ústa podlouhlá, horizontálně protažená. „... celek vyvolával neodolatelně vzpomínku na zanie...“⁴³ tvrdí Holzknecht. Dovolíme si jeho tvrzení v tomto případě částečně poupravit. Je nesporné, že revuální forma jako taková, potažmo i Voskovec s Werichem, se inspirovali commedií dell'arte. Rozdíl ovšem je, že charakteroví herci commedie dell'arte mívali skutečně na obličejích masky, které dopředu, ještě než herci promluvili a cokoliv na jevišti učinili, prozrazovaly divákovi charakter postavy, kterou představovaly. Tuto funkci do jisté míry líčení Voskovce a Wericha může přejímat, není však jednou z hlavních složek jejich revue (na rozdíl od charakteristiky commedie dell'arte).

Další představení *Vest Pocket Revue* se uskutečnilo pod Frejkovou patronací, když Klub absolventů odmítl další představení finančně dotovat. V té době již začínali divadelníci tušit, že by z této inscenace mohlo být i něco více než jen jedno dvě představení amatérského divadla, které hraje pro svou radost a pro pobavení přátel a rodiny. První profesionální nabídka přišla od Fencla, který provozoval divadlo Aréna na Smíchově. Voskovec s Werichem ji ale nepřijali a posléze se ukázalo, že udělali dobře, protože by v cizím divadle neměli mnoho svobody umělecky ani lidsky. Poté se přihlásil

⁴¹ BOROVIČKOVÁ, Adriena, VOSKOVEC, Christine : Voskovec & Wachsmanni z rodinné kroniky a dopisů. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1996.

⁴² SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 48.

⁴³ HOLZKNECH, Václav : Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo. ARSCI, Praha 2007, 67.

Kadlec, ředitel Švandova divadla, jehož nabídku přijali. *Vest Pocket Revue* se tam hrála 23. června do 1. července 1927. Pak nastaly divadelní prázdniny.

Během nich, v létě 1927, se Voskovec s Werichem domluvili na společném profesionálním divadelním podniku s Honzlem, který tím opustil Devětsil a začal pracovat na avantgardních projektech sám. Tak se tedy ocitli v Umělecké besedě a pojmenovali se Osvobozené divadlo. Honzl byl koncesionář – v tehdejší době musela mít divadla platnou koncesi udělovanou zvláštní komisí Zemského úřadu po alespoň čtyřleté zkušenosti s amatérským divadlem. Voskovec ani Werich tuto podmínku splnit samozřejmě nemohli a i později měli s tímto pravidlem potíže. V takto nově ustaveném divadle se Voskovec, Werich a Honzl stali uměleckými řediteli se stejnou rozhodovací pravomocí.

V souvislosti s *Vest Pocket Revue* nemůžeme opomenout zmínit jeden fakt. Ačkoliv později, v době, kdy Voskovec žil v USA a dopisoval si se svým nejbližším pracovním partnerem i přítelem, hodnotil jako nejlepší jejich hry *Caesara*, *Osel a stín* a *Pěst na oko*, (a koneckonců Werich také) „*Vestpocketka*“ hrála v jejich myslích (i srdcích) výjimečnou roli. Považovali ji za jakýsi svůj klenot, který vytvořili, nebáli bychom se říci, za jejich prvorozené dítě. Jak se k ní po létech stavěli a jak ji hodnotili, nejlépe zdokumentuje úryvek dopisu psaný Voskovcem Werichovi dne 19. června 1962: „Jako ostatní dadaisté jejich generace, V+W se bouřili (ve *Vest Pocket Revue* – pozn. autorky) proti (abychom se vyjadřovali ve stylu kritiků) – a) zjednodušeným autoritativním teoriím o řádu věcí, který i na pouhý dotek se jevil neřádem, zatímco se tvářil vousatě a schopně, ač byl vyloženě vůl – b) a hlavně proti základně tragické situaci zděšeného jedince, který – připraven o oporu spořádané a fungující společnosti či kultury – stál nahý a ztracen uprostřed absurdnosti životního osudu. (...) skutečně NIC nemysleli ve „*Vest Pocket Revui*“ vážně – s jedinou výjimkou: mysleli děsně vážně to, že nic nesmí být bráno vážně“⁴⁴. Dále souhlasil s kritiky, kteří označovali jejich první hru za projev študácký; méně už souhlasil s výrazem, že *Vest Pocket Revue* byl projev živelně optimistický. Živelný dle jeho úvah byl, optimistický nikoli, protože „dadaismus nemá s optimismem pranic společného“⁴⁵.

Tuto odbočku od „stručné historie divadla“ jsme považovali za nutné učinit, neboť *Vest Pocket Revue* byla význačná nejen pro její tvůrce. Touto hrou začala jedna

⁴⁴ VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence I. Akropolis, Praha 2008, str. 328.

⁴⁵ Tamtéž, str. 328.

význačná éra českého divadelnictví, české kultury a české společnosti; éra, která pro mnohé tolik znamenala.

2.4 Bezstarostné období

V době, kdy si otevřeli podnik s Honzlem, museli se Voskovec s Werichem rozhodnout, jestli se budou věnovat divadle cele nebo jestli to pro ně bude jen okrajová záležitost. Jde vždy o priority a o budoucí směřování, protože zprvu divadlo hrálo pouze třikrát týdně, tudíž by jistě šlo skloubit uměleckou činnost se studiem. Oni se však rozhodli pro divadlo a přestali studovat.

Voskovec a Werich uváděli Vest *Pocket Revue*, která měla velký úspěch, jak u diváků, tak u kritiků. Honzl nastudovával a uváděl hry vlastního výběru, nikoli však autorské. Šlo např. o Učitele a žáka Vladislava Vančury, Mahelovy Trosečníky či hru E. Škeříkové Mys dobré naděje a račte...? Ze zahraničních to byli autoři Breton či Soupault nebo Jarry.

Divadlo mělo tedy svojí umělecké směřování, které spolu jistě korespondovalo dobou vzniku, už ne tolik jevištním stylem a především ne cílovou skupinou publika a návštěvnosti divadla. Zatímco Honzlova dramaturgie byla veskrze moderní a intelektuální, cílená pouze na úzkou skupinu vzdělaného divadelního diváctva, Voskovec s Werichem zasáhli širší veřejnost (nikoli však neinteligentní či pokleslou). To se pochopitelně projevovalo i na příjmech divadla – obecně úspěšnější (co do tržeb) hry V&W doplácely na méně úspěšné Honzlovy projekty⁴⁶. S Honzlem tedy Voskovec a Werich nepřicházeli ani příliš do styku; sám se totiž věnoval především „aplikování vlastních teoretických přístupů v divadelní praxi“⁴⁷.

Další hra v pořadí měla opět revuální formu: *Smoking Revue*, jejíž premiéra se odehrála 8. května 1928. Byla napsána sice pečlivěji, snad právě proto ale měla v sobě méně lehkosti než revue předešlá. Což se nicméně dalo očekávat. Voskovec s Werichem psali *Vest Pocket Revue* bez jakéhokoli očekávání a náhodou jim to vyšlo. Nyní nutně museli cítit závazek vůči publiku i kritikům, což jim poněkud svazovalo fantazii. Měla i proto méně místa pro improvizaci. Ať se tedy snažili sebevíc nebo právě z toho důvodu, hra jako celek nakonec nedržela pohromadě: V&W chtěli napsat revue, ale protože měli

⁴⁶ Je až absurdní, že v podstatě experimenty V&W vydělávaly na hry režírované zkušeným divadelníkem, jakým byl Honzl. Absurdní, nikoli překvapující.

⁴⁷ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 60.

prozatím málo zkušeností, nepodařilo se jim zopakovat „štěstí“, které měli při psaní *Vest Pocket Revue*. A pro všechny tyto vyjmenované důvody a jistě i pro další, nebyla *Smoking Revue* tak úspěšná jako jejich prvotina.

Ve hře vystupují Voskovec a Werich v postavách Positiva Smokinga a Negativa Smokinga. Opět dodržují personální formu logického páru, který do děje vstupuje, není však jeho hlavní postavou; tuto formu pak budou využívat i v budoucnu celkem pravidelně. Jejich postavy „...mají svými ‘přímými akcemi’, které jdou za každých okolností vedle, dodávati tempa celé hře“⁴⁸. Vysvětlení pro polaritu jmen Positiva a Negativa vidíme ve vizuálním protikladu postav: střídavě černé a bílé kostýmy (kromě červených a zelených dětských kalhotek v posledním obraze). Protikladná – světlá a tmavá – je i barva jejich vlasů: Positiv je blondák vymezující se proti tmavovlasému Negativovi.

Slovo Positiv a především pak Negativ nás také odkazuje na vyvolávání fotografického materiálu, což by nás zavedlo k inspiraci fotografií jako takové. Voskovec s Werichem se velmi zajímali o fotografování a fotografické přístroje, proto se nám toto spojení jeví jako případné.

Scéna sestávala z různých nahromaděných věcí na jevišti, které ale nebyly pro děj hry vůbec funkční. Jestliže Mejerchold prosazoval scénu velmi holou, nikoli abstraktní, ale pochopitelnou až ve chvíli, kdy jednotlivé kusy kulis rozhýbe svým uměním herec na jevišti a my pochopíme jejich význam, tato scéna byla naprosto opačného charakteru. Je to odkaz dadaistů, který se projevuje v díle autorské dvojice, je to jejich výsměch hromadění věcí buržoazií.

V té době začínají citelně pociťovat nevyhovující prostředí Umělecké besedy na Malé Straně, která neměla provaziště, jeviště bylo malé, atd., a proto se přestěhovali do divadla Adria na Václavském náměstí. Tímto krokem také divadlo učinilo formální změnu z poloprofesionálního na zcela profesionální. Celá tato akce měla za důsledek, že bylo potřeba hrát častěji, což vzbuzovalo potřebu více diváků, a tudíž i více her, na které by mohli chodit.

Obnovila se tedy *Vest Pocket Revue* a obě revue se hrály nějakou dobu současně, K tomu naše autorská dvojice napsala narychlo další hru. Tentokrát ne zcela vlastní, ale přepracovanou hru vídeňského dramatika Johanna Nepomuka Nestroye *Einen jux will er sich machen*, kterou hráli pod názvem *...si pořádně zařadit*. Hra nebyla ani nijak dobrá,

⁴⁸ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : *Fata Morgana a jiné hry*. Orbis, Praha 1967, str. 491.

ani zvlášť špatná, kritiky celkem přijata, ale řešením problému s náplní programu nebyla, protože se hrála jen 48krát. Obecenstvu se pravděpodobně nelíbilo, že v ní bylo málo původního humoru V&W, a bylo to znát.

Museli tedy napsat hru novou. Tou byla *Gorila ex machina čili Leon Clifton čili tajemství Cliftonova kladívka*, která měla premiéru 28. listopadu 1928. Šlo o první pokus napsat něco jiného, než revue nebo adaptaci, čerpala z detektivních příběhů fiktivního chicagského detektiva Leona Cliftona. Protože V&W měli od dětství rádi detektivní romány, nechali se jimi inspirovat a výsledek se ukázal ve svém způsobem satíře na Leona. „Cliftonky navíc dosud přitahovaly širokou čtenářskou obec a zároveň v sobě skrývaly kýženou ‘hovadnost’ ...“⁴⁹ – jeden ze základních prvků komiky Osvobozeného divadla.

Sami autoři však prosí diváky a kritiky, aby jejich „...hra nebyla považována za parodii. Není to parodie, nýbrž detektivka podle všech pravidel“⁵⁰. A to detektivka plná smrtelného nebezpečí, odehrávající se v atmosféře, kterou zvládá pouze Leon Clinton sám – a všichni na jevišti i v hledišti se bojí.

Hra byla však úspěšná jen částečně; zdá se, že předběhla dobu, protože diváci nebyli připraveni na takový nápor Voskovcovy a Werichovy „hovadnosti“, jaký se na ně valil z Gorily.

Přichází na řadu další hra, *Kostky jsou vrženy*, která opět držela revuální formu. Je to jediná hra, která nikdy nebyla publikována. Nebyla příliš kvalitní, kritici jí vyčítali nedostatek originality, hra byla napsána ve spěchu, byla nedokončená a nepřipravená pro uvedení. Na druhé straně k ní byli kritici shovívaví a zcela zřetelně na ní oceňovali práci celého souboru.

Což je od souboru oceněné, pokud si uvědomíme, v jakých podmínkách museli pracovat: když se přestěhovali do Adrie, zjistili, že šatny a zákulisí nebudou tak pohodlné, jak by předpokládali – např. šatny se nedaly vytopit. Ani finanční situace divadla nebyla nejlepší, což dokládají inzeráty, které se začaly objevovat na zadních stranách programů. Plynul z nich příjem, který byl v danou dobu pro divadlo nutný. Přesto a právě proto se nedalo zabránit uvnitř souboru jisté nespokojenosti, takže docházelo k personálním změnám. Celá tato situace donutila Voskovce a Wericha napsat další, v pořadí již pátou hru.

⁴⁹ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 80.

⁵⁰ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Fata Morgana a jiné hry. Orbis, Praha 1967, str. 289.

Premiera Skafandr, v podtitulku veselohra, jejíž premiéra se odehrála 12. března 1929. Byla to spíše groteska či fraška z 19. století, měla jako ony velmi složitý děj a komplikované zápletky. Hra byla relativně úspěšná, recenze kritiků zněly vlídně, přesto působila nijake, dokonce ani Voskovec a Werich se v ní nevyskytovali často (z pětaticeti výstupů se objevili jen v patnácti). Nejzajímavější a nejpodstatnější na této revue byla Ježkova hudba. Byla to také první hra, na které s Voskovcem a Werichem spolupracoval – zrovna se totiž vrátil ze svých studií v Paříži a V&W jej přizvali ke spolupráci. Znali se již z dřívějších dob, ale od této hry započala jejich desetiletá divadelní spolupráce.

Premiera Skafandr byla tuto sezónu jejich poslední hra. Bohužel tato, již druhá sezóna Osvobozeného divadla s uměleckým vedením Honzl, Voskovec, Werich byla bohatá na počet her, nikoli však finančně a dokonce po ní zůstal dluh. Aby jej mohli zaplatit, odjelo divadlo na turné (což byla v té době novinka), jehož páteř tvořila *Vest Pocket Revue*. Turné mělo úspěch a divadlo tedy splatilo své závazky

Divadlo tedy mělo vydobytou určitou pozici, která trvala, i když pro ně nebyl tento rok nejlepší. Bohužel na konci sezony 1928-1929 sdělil Honzl dalším dvěma uměleckým šéfům Osvobozeného divadla, že přijal nabídku na místo ředitele v Národním divadle v Brně a prakticky hned odešel. Výhodou jeho odchodu z Osvobozeného divadla byl konec jeho dvojího dramaturgického plánu. Voskovci s Werichem tím ale na druhé straně vyvstal skutečný problém, protože Honzl byl držitelem koncese a oni dva ji asi těžko dostanou. Nakonec se jim podařilo, po přímlově ministra vnitra Jana Černého⁵¹, aby koncesi získal Voskovec. A v létě 1929 odjeli oba kolegové čerpat inspiraci do Francie a Španělska.

Tuto sezónu udělali pro ně velký krok – přestěhovali se z nevyhovující Adrie do divadla U Nováků, do nového, velkého sálu, technicky vybaveného, do jehož hlediště se vešlo 1000 diváků. Byli ale tudíž ve stejné situaci jako po přestěhování do Adrie – potřebovali opět větší publikum. Posílili proto divadelní soubor několika známi umělci, u kterých byl předpoklad, že přitáhnou diváky (např. Ferenc Futurista, který odešel z Rokoka a přidal se k Osvobozenému divadlu za podíl na zisku, či Václav Trotl, Jindřich Plachta, atd.).

Sezónu 1929-1930 zahájilo v paláci U Nováků *Líčení se odročuje*, detektivní komedie ve třech jednáních, jejíž premiéra proběhla 19. října 1929. Tato hra měla jako

⁵¹ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 91.

první předpremiérovou reklamní kampaň, jejímž hlavním médiem byl časopis Vest Pocket Revue.

Zvláštností bylo, že se ve hře ani nezpívalo, ani netančilo. Ježek totiž dokončoval svoje studium, proto neměl mnoho času tvořit pro divadlo. Nakonec vznikly jak píše Cinger „jen“ tři předehry⁵².

Jména hlavních postav (Garmond Petit a Cicero Blok) jsou tentokrát odvozena od fontů a velikostí písma knižní sazby, což také dokresluje jejich charakteristiku, neboť se jedná o novináře. Opět zachovávají odtažitost od děje samotného, mají svou vlastní atmosféru v celé hře.

Kritika byla jako vždy pochvalná až shovívavá. Autoři v předmluvě hry píší, že se detektivní romány rozdělují na dva typy: romantický (jehož typickými hlavními hrdiny jsou Sherlock Holme či Arséne Lupin) a racionalistický (takové, které psali např. E. A. Poe či Robert L. Stevenson)⁵³. Prvním typem se zabývali v *Gorila ex machina*, druhému typu se věnují v *Ličení se odročuje*.

Hra, ačkoli je prezentována jako detektivka, a to racionalistická, spadá v určitých pasážích, především pak ve třetím aktu, do fraškovité absurdnosti. Sice je to autorský záměr, otázkou však poté zůstává, nakolik je tato kombinace žánrů funkční. Hra sama nefungovala jako detektivka, protože pachatel byl divákovi znám od začátku. Nakonec ani u diváků nedosáhla přílišné obliby, hrála se pouze 37krát.

Aby se nedostali opět do dluhů, potřebovali napsat další hru, která by diváky přitáhla. K tomu, aby ji mohli napsat, však potřebovali nějaký čas. Ferenc Futurista jim tedy navrhl řešení, které Voskovec a Werich rádi přijali. Futurista narychlo nastudoval hru dvou vídeňských dramatiků W. Lichtenberga a F. Gottwalda *Gunnar Ujpruming, sňatkový režisér*, v nichž V&W nehráli a mohli se soustředit na psaní nové hry.

A tak vznikla další revue Voskovce a Wericha: jazzová revue ***Fata Morgana***, revue o 18 obrazech, která byla poprvé uvedena 10. prosince 1929. Vrátili se v ní k revuální formě, protože hledali jistotu a museli psát rychle. Revuální forma se také hodila k ansámblu divadla, který tvořili výteční komici (Plachta, Futurista), a ke geniálnímu hudebnímu zastoupení, které tvořil Ježek. Pro účely *Faty Morgany* také najali skvělého choreografa, Joe Jenčíka, který se postaral o neméně významnou, taneční část revue.

⁵² CINGER, František : Tiskoví magnáti Voskovec & Werich. Akropolis, Praha 2008.

⁵³ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Fata Morgana a jiné hry, Orbis, Praha 1967, str. 407-410.

Hlavními postavami byli Euphrat a Tigris. Hra sama pak byla inspirována černošskou revue *Blackbirds* a měla atmosféru lehce romantickou, zasněnou. Ve *Fata Morganě* se autoři ponejvíce věnovali parodii právě nastupujícího mluveného filmu. Polemizují s Fučíkem, který jim vytýkal jednoduchost libreta. Odpovídají mu, že bylo velmi jednoduché napsat libreto, které paroduje mluvící film. Těžší je pak uvést toto libreto v akci tak, aby působila hodnověrně a zajímavě. Zároveň obhajují svoje poslání v rámci divadelní tvorby: jde jim o to bavit. Váží si satiry a parodie jako podpůrného prostředku ke komice bezpředmětné⁵⁴.

Ježkova práce tu byla viditelně dobře odvedena, navíc jeho vlastní autorská hudební tvorba v revue převažovala.

Hra splnila svůj účel – se svými 117 reprízami přitáhla dostatek diváků, zároveň však slavila úspěch i u zahraničních divadel, o revue projevilo zájem např. Neues Theater ve Frankfurtu, o hře se také psalo v zahraničním tisku německém, švédském i dánském⁵⁵.

Třetí hra sezóny 1929-30, *Ostrov Dynamit* (revuální parodie o sedmnácti obrazech), měla premiéru 11. března 1930. Byla inspirována filmem, který byl natočen na motivy románu Fredericka O'Briena *White Shadows in the South Seas*, a také groteskami. Téma je navíc podobné, jaké použili ve svých románech Jules Verne Doktor Ox a Čapek v *Továrně na Absolutno*.

Hra byla opět vyrovnanější co se týče ostatních členů souboru. Z divadla odešel Ferenc Futurista, a tím se otevřel prostor pro jiné, méně známe herce. Kritika byla spokojená, téměř ve všech případech kladná. Dříve si totiž stěžovala na nevyrovnanost her „a na nudu, která často opanovala hlediště, jakmile V a W opustili scénu“⁵⁶. Hra svou 101 reprízou vykazovala úspěch i u diváků, který později začal upadat. To poté, co se Werich zranil a v několika reprízách musel roli narychlo převzít Ferenc Futurista. Komická dvojice V&W má však svoje jedinečné kouzlo, které bylo nahrazením jednoho z aktérů zničeno. Prázdninové turné však situaci zachránilo.

Důležitým poznatkem je, že hlavní postavy, Kozoroh a Rak, na pár místech již reagovali na soudobé události, dokonce text jejich písně vyvolal vůbec první střet s cenzorem.

⁵⁴ CINGER, František : Tiskoví magnáti Voskovec & Werich. Akropolis, Praha 2008, str. 36.

⁵⁵ Tamtéž, str. 33.

⁵⁶ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 117.

V květnu 1930 se vydali na letní turné, kde vystoupili s *Fatou Morganou*, *Ostrovem Dynamit* a uvedli novou hru *Variété Revue*, která se sestávala z deseti obrazů. Zatímco byli pryč, divadlo U Nováků hostilo olomouckou a brněnskou operetu.

V létě 1930 dostali Voskovec a Werich pozvání k filmu *Paramount on Parade*, který byl uveden v Hollywoodu a ve kterém se objevilo 50 největších hollywoodských hvězd. Producenti chtěli také obsadit evropský trh, a proto hledali i mezi českými umělci. Vybrali si v tu dobu již dost známou a oblíbenou komickou dvojici Voskovec&Werich. Ti měli původně hrát dle jim dodaného scénáře, nakonec se jim ale nějakým způsobem povedlo přesvědčit produkci, aby je nechala zahrát scénku vlastní. Počáteční zděšení štábu bylo nakonec vyváženo úspěchem tohoto kroku⁵⁷. Film měl na podzim 1930 premiéru v kině Blaník na Václavském náměstí v Praze.

Po návratu z natáčení ve Francii začali hrát novou hru pro sezónu 1930-1931 ***Sever proti Jihu*** (válečná revue), která měla premiéru 1. září 1930. Šlo o jejich první hru z určitého historického období. Inspirovali se českým vydáním knihy Emila Ludwiga Lincoln a Dějinami amerického lidu od Woodrowa Wilsona a i když tvrdili, že jim jde o bezpředmětnou komiku, politické prvky se jim do díla vloudily; svoji apolitičnost pak demonstrovali použitím romantických prvků a začleněním dobrodružné literatury. Další inspirační zdroj je v románech o plukovníku Bufalo Billovi, jehož postava byla v revue parodována, jemně vysmívána a vtipně začleněna do jejich formátu „hovadnosti“.

Reakce této hry na soudobé dění se ponejvíce projevovalo v písni *Pochod neutrálu*, kterou autoři prohlašovali odpor proti válce. Tehdejší doba byla počátkem světové hospodářské krize, která začala krachem na newyorské burze dne 24. října 1929 a projevila se okamžitým poklesem průmyslové výroby. Později se z USA rozšířila do celého světa, Československo nebylo výjimkou. Ježek napsal více než polovinu hudby k revue, kde parodoval vojenskou hudbu, což výsměch a odpor vůči válce jen podtrhovalo.

Hra byla kritikou přijata vesměs kladně, vyvolala sice malou aférku na americkém velvyslanectví v Praze, ale jiný problém s hrou nebyl. U diváků měla také úspěch, což jejích 158 repríz potvrzuje.

Na Silvestra toho roku vystoupili Voskovec a Werich v zábavním večeru spolu s Vlastou Burianem. Tento fakt je poněkud překvapující, protože Burian byl známý tím,

⁵⁷ Tamtéž, str. 123.

že je komik-samotář, který nesnášel partnera na jevišti, o konkurenci nemluvě. Mezi Burianem a Voskovcem & Werichem však panovala vzájemná úcta.

Druhá premiéra sezóny 13. ledna 1931, revue o sedmi obrazech *Don Juan & Comp.*, čerpala inspiraci v notoricky známém příběhu. Autoři si ale ve hře s tématem Dona Juana hrají a jak je jejich zvykem, přizpůsobují si téma svým účelům. Píší si děj a komické situace na tělo. V tomto případě to znamená, že hledají počátky „donjuanství“ hlavní postavy. Jejich Don Juan je tedy nezkušený mladík, kterého jeho sluha, místo aby jej od jeho milostných dobrodružství odrazoval a vyčinił mu za ně, ho k nim navádí a zlobí se nad jeho upejpavostí. Hra končí ve chvíli, kdy se z Dona Juana stane skutečný Don Juan, jak jej známe.

Werich později v komentáři ke hře v 60. letech napsal, že s odstupem času na první pohled o hře soudí, že je mrtvola a že je infantilně naivní a je v ní málo srandy. Zároveň se ovšem obratem obhajuje, že na druhé posouzení má nápad, který není špatný⁵⁸.

Revue byla rozdělena na část dramatickou probíhající v sedmi obrazech, a část revuální, která probíhala v pěti intermezzech zařazených mezi tyto obrazy a také v několika baletních a zpěvních číslech zasazených přímo do děje. Její zápleťka byla komplikovaná, což také nasvědčuje inspiraci romantickým románem. Hudba, jak ji složil Jaroslav Jeřek, kromě jedné písničky, byla rozmanitá, hravá a vtipná. Inspiraci našla mimo jiné (a ne překvapivě) Mozartově Donu Giovanim.

Kritika byla vesměs kladná, i když se objevily rozpolcené reakce, které volaly především po dalším rozvoji divadla a jejich revuální formy. Ta se jim totiž zdála již obehnaná a začaly se obávat umělecké stagnace komické dvojice. Hra ale neměla takový divácký úspěch, jako předchozí revuální inscenace.

V tuto chvíli dochází k nastudování obnovené premiéry hry *Gorila ex machina*, i když jen na jeden měsíc. Také se do Osvobozeného divadla vrací Honzl, který v Brně rezignoval na svou funkci. Začlenil se do souboru už jen jako režisér, avšak režisér vážený a ctěný. Jeho obrovský rozhled a divadelní vzdělání, jeho režijní profesionalitu nemohl nikdo pominout, o to méně Voskovec a Werich, kteří si jej pro to velmi vážili. A proto to byl on, kdo obnovenou premiéru režíroval.

Jeho návrat do Osvobozeného divadla se hodil i z toho důvodu, že Voskovec s Werichem se věnovali také mimodivadelní činnosti, která však s jejich divadelní

⁵⁸ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Fata Morgana a jiné hry. Orbis, Praha 1967, str. 6.

tvorbou souvisela. Točili desky, nahrávali v rozhlasu a také založili s Josefem Hášou filmovou společnost VAW, která měla produkovat jejich filmy.

Společnost měla velké plány co se týče tvorby filmů, Háša oznamoval plán produkce čtyř filmů ročně na čtyři roky dopředu, přičemž vždy dva filmy ročně měly být s Voskovcem a Werichem. Nakonec však byl ***Pudr a benzín*** jediným filmem, který VAW vyprodukovala.

Další revue, kterou uvedli a která byla velmi úspěšná, šlo o nejlepší z posledních her V&W, byl ***Golem***. Hra má opět historické téma, které jim poskytlo hodně prostoru pro teatrální zpracování. Odehrává se na dvoře císaře Rudolfa II v Praze okolo roku 1600 a inspirovala se golemskou tematikou v různém literárním, divadelním i filmovém zpracování.

Golem je přechodným dílem v jejich tvorbě. Jde o poslední neangažovanou hru napsanou v zásadě bezpředmětné komiky, která ale přece jen prvky reakcí na soudobé dění obsahuje (např. aféru Jiřího Stříbrného, který ve funkci ministra dopravy zajistil velké dodávky uhlí pomocí úplatků⁵⁹).

Lidé v té době už nechodili do divadla jen pro vlastní pobavení, ale šlo o způsob odreagování. „Divadlo bylo prostředkem dočasného úniku z každodenního napětí světa, který se ocitl v hospodářské krizi a stával se čím dál tím nepřátelštějším. V&W přičítali tuto nepřátelskost technickému racionalismu průmyslové společnosti a analytické destruktivitě moderní psychologie. *Golem* byl únikem z neúprosné složitosti materiálního světa do světa jednoduché historické báje“⁶⁰.

Z tvůrčího hlediska zachovával *Golem* dřívější postupy, důraz se kladl především na jejich propracovanost a spojitost; hudba též pokrývala celou škálu hudebních žánrů. Úspěch *Golem* slavil z části i proto, že jej režíroval Honzl, který v Brně získal zkušenost s režírováním velkého sboru, odtáhl se částečně od avantgardních přístupů a méně experimentoval. Svou roli v úspěchu celé sezóny tkvěl z části i v tom, že Honzl byl nyní v Osvobozeném divadle jako zaměstnanec, nikoli spoluvlastník, nezasahoval tedy do dramaturgického plánu sezóny.

Na *Golema* lze nahlížet z několika úhlů – jednak to byla romantická komedie, která ukazovala život na dvoře císaře Rudolfa II; dále to byla hra silná ve slovních hříčkách Voskovce a Wericha v jejich některých narážkách na politickou situaci a silná byla i ve své „hovadnosti“.

⁵⁹ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 152.

⁶⁰ Tamtéž, str. 153.

Hra uspokojila velké množství diváků, byla velmi úspěšná divácky i u kritiky. *Golemem* dovršili Voskovec s Werichem svoje umění v oblasti bezpředmětné komiky a „hovadnosti“. Zároveň se pomalu s touto formou komiky rozloučili a přecházejí do období „angažovanosti“. Oni sami by toto členění určitě neradi slyšeli, pro účely popisu jejich tvorby je však jisté dělení nutné.

Jak píše Josef Rybák v předmluvě k hrám z posledních let Osvobozeného divadla: „Snad právě proto, že Osvobozené divadlo nedostalo do vínku žádné klidné časy, ale dobu, která čím dál tím víc nabývala na vážnosti, která s sebou přinášela těžké problémy, která byla dobou celosvětové společenské krize, dobou, v níž se za podpory buržoazního světa začal hlásit ke slovu nejzvlčilejší fašismus, začaly ze scény odcházet poslední stopy nezávazného smíchu a tvůrci tohoto divadla začali obracet kormidlo svých výbojů k nejzávažnějším společenským otázkám“⁶¹.

A tak Osvobozené divadlo opravdu za ty čtyři roky své existence urazilo kus cesty a jejich hry začaly pomalu, ale jistě nabírat poněkud jiný směr. Autoři se za tu dobu hodně naučili a od úspěchů *Vest Pocket Revue*, která z části závisela na štěstí (a jejich vrozeném talentu), dokázali tento rozvinout a stát se profesionálními a zkušenými divadelníky, uznávanými kritikou v Československu a i v zahraničí.

2.5 Přechod ke hrám politickým

Na začátku roku 1932 se objevuje potenciální politická hrozba v podobě Adolfa Hitlera. Je to také doba celosvětové krize – viz. výše, jež průmyslové Československo podstatně poznamenala. Vysoká nezaměstnanost vyvolávala dělnické nepokoje a rozsáhlé stávky, které vyústily ve střet dělnictva s policií.

Komplikovaná byla i situace na české divadelní scéně, proto je trochu paradox, že Osvobozené divadlo slavilo v té době nemalý úspěch, který se projevoval jeho návštěvností, a tím i jeho více než uspokojivým hospodářským výsledkem. Tento fakt nás ale nemusí tolik udivovat, pokud se na hru *Golem* budeme dívat jako na romantickou komedii, na kterou si lidé chodili odpočinout od každodenních starostí, kterých neměli málo.

Po svém prvním filmu plánovali Voskovec a Werich velkou filmovou kariéru, zvláště, když byli povzbuzeni úspěchem jejich úplné filmové prvotiny *Paramount on*

⁶¹ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980, str. 13.

Parade. Ta se ale po natočení *Pudru a benzinu* nekonala, při jeho natáčení se zadlužili víc, než čekali (především vinou Háši, kterého propustili z pozice ekonomického ředitele divadla a místo něj najali Adolfa Kluckaufa). Téměř všechny peníze, které vydělali na *Golemovi*, museli použít na poplacení dluhů za film; bylo tedy nutné napsat novou hru.

A tak vznikl v listopadu 1931 *Caesar*, o kterém si autoři myslí, že šlo pořád ještě o velkou srandu, ale zároveň i o kritiku špatné demokracie⁶². Proč napsali hru se sklonem k satíře a kritice nedávných událostí, bylo tím, že byli naštvaní. Jednoduše a lidsky, nikoli politicky, uvědoměle a angažovaně. Docela obyčejně naštvaní. V roce 1931 totiž protesty v důsledku hospodářské krize nezaměstnaných dělníků vyvrcholily střelbou policie do řad demonstrantů, z nichž několik bylo zabito. A Voskovec s Werichem měli pocit, že v takové chvíli slušný člověk nemůže mlčet. A tak dali ve svých hrách svoje stanovisko najevo. Cítili to jako svoji povinnost, kterou jim velí jejich umělecká a lidská čest, protože mlčet znamenalo být spolupachatelem.

Caesar je antická férie o jedenácti obrazech. Při výběru tématu a psaní hry se nechali inspirovat spíše soudobými událostmi než nějakou literární předlohou. Reagovali na projevy Hitlera a Mussoliniho a také na oslabování parlamentní demokracie v Československu. Jednotlivé postavy hry zosobňovaly představitele tehdejší vlády, nebo se přinejmenším ve hře daly odkazy na tyto osoby vystopovat. Voskovec a Werich neměli totiž v úmyslu přímo ztotožnit jednotlivé postavy s některými z těchto osobností.

Vojenským kruhům se satira příliš nelíbila, zatím však nikdo veřejně neprotestoval, protože pořád ještě nešlo o satiru natolik zjevnou a jednoznačnou, i když všem divákům bylo jasné na koho a na jaké události odkazuje. Nakonec nejvíce rozzlobila E. Beneše (tehdejšího ministra zahraničí) kvůli navázení se do Společnosti národů a to dokonce natolik, že chtěl hru zakázat. Nakonec si to ale rozmyslel⁶³. Bylo poněkud paradoxní, že by se Beneš mohl domnívat, že satira V&W je skutečně namířena proti demokracii, neboť právě za ni a ze strachu o ni byla tato hra napsána.

Výstavbou hry se *Caesar* blíží *Golemovi*, hudební a taneční výstupy byly vkomponovány do hry, takže netvořily samostatná čísla, jak tomu bylo v dřívějších revue. Tento znak se pak stane charakteristický pro všechny pozdější hry této autorské dvojice. Hudbu složil Ježek, choreografii zajistil Joe Jenčík, o kostýmy se postaral František Zelenka. Soubor byl použit nejrozsáhlejší do té doby a nutno podotknout, že se

⁶² CINGER, František : Tiskoví magnáti V&W. Lokální patriot. Akropolis, Praha 2008, str. 19.

⁶³ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 167.

mu dostalo pochvaly od kritiků, kteří se ve svých článcích v novinách vesměs vyhnuli tomu, aby hru komentovali z politického úhlu pohledu.

U diváků si *Caesar* získal ohromnou popularitu, což se dalo očekávat, co do tématu a obsahu hry, umělecký výsledek je však vždy dopředu nepředvídatelný. Jak jsme se ale mohli již několikrát přesvědčit, diváctvo V&W bylo ke svým oblíbeným komikům, co se uměleckého hlediska týče, loajální a také nemálo shovívavé. Co do počtu diváků byl *Caesar* nejspěšnější hrou. „...Osvobozené divadlo vystačilo na celou sezónu 1931-1932 jen se dvěma produkcemi v době, kdy ostatní pražská divadla procházela vážnou ekonomickou i uměleckou krizí“⁶⁴.

Caesar byl první hrou Osvobozeného divadla, kterou uvedlo zahraniční divadlo. I to svědčí o její kvalitě. Bylo jím vídeňský Burgtheater a učinil tak na podzim roku 1933. (Bohužel autoři, když zinscenovaný text viděli na premiéře, nebyli příliš s výsledkem spokojeni.)

V létě roku 1932 se V&W rozhodli natočit další film, který produkoval Lloyd Film a AS Studio v Praze. Šlo o film *Peníze nebo život*, který měl premiéru 14. října 1932. Scénář napsali Voskovec a Werich s pomocí Honzla, který také film režíroval. Film *Peníze nebo život* byl technicky lepší než *Pudr a benzin*, který byl hodně divadelní. Dodržoval více filmovou techniku, a tudíž byl zdařilejší. Autorská dvojice v něm využila motivy i technické postupy typické pro grotesku. Jednotlivé gagy a komické scény obsahují silně prvek klaunství herců. Hudební doprovod byl složen Ježkem, a protože se ve filmu (dle zásad grotesky) moc nemluvílo, hrála hudba dost významnou roli. Zazněla v něm prvně píseň *Život je jen náhoda*, která se později objevila ve hře *Svět za mřížemi*.

Další hra, *Robin zbojník*, pohádka o deseti obrazech, se odehrává ve středověké Anglii. Voskovec a Werich v něm hrají dva tuláky Barnabáše Roura a Huberta Trouba. K tomuto tématu se dostali prý přes Fairbankse, který hrál v němém filmu o Robinu Hoodovi. Pohádka jakožto literární forma se Voskovci s Werichem líbila svými málo omezenými možnostmi nakládáním s dějem, možnými peripetiemi, atd., které dovoľovaly používat i nereálných situací a zásahů nadpřirozených sil a postav.

I do této hry se snažili dodat příměs komentáře soudobého dění, tentokrát ale nebyl výsledek tak zdařilý, jak u *Caesara*. Důvod vyplývá nejspíše právě z volby pohádkového formátu, který je sice výhodný svými širokými možnostmi zvratů děje, pro politicko-sociální komentáře však vhodný příliš není. Hra měla přesto u publika úspěch.

⁶⁴ Tamtéž, str. 172.

Voskovec a Werich si dělali si srandu z Hitlera, jehož satirizovaná postava vystupovala ve hře. Kritizovali německou útočnost a pokrytectví, plýtvání materiálními i lidskými zdroji (tyto jevy ostatně kritizovali až do konce svého divadelního působení). Kritizovali také sociální poměry Československa, hlavně v souvislosti s hospodářskou krizí. Vadila jim stav, kdy je na jedné straně vysoká nezaměstnanost, ale na druhé se plýtvá penězi na luxusní zboží pro politické představitele a lidi ve vedoucích funkcích. Kritizovali i to, že vládne blbost a chtějí ji ústy Robina zastřelit (jak jednoduché by to bylo řešení...!).

Nutno podotknout, že jejich angažovanost, pokud se dá nazvat angažovaností, byla stále pořád jen na lidské, „člověčí“ úrovni, nikoli na úrovni stranické. Nešlo jim o jednu politickou stranu, kterou by hájili oproti ostatním, ani o jeden politický směr, šlo jim o lidstvo a to, kam se politicky žene.

Ve hře opět vynikal Ježek se svou hudbou, která se tentokrát nesla v českém, smetanovském duchu. Joe Jenčík si pak jako základ pro svou choreografii zvolil polku. Kostýmy a výpravu opět vytvořil Zelenka.

Recenze na hru byly smíšené, kritici ji nebrali příliš vážně a považovali ji spíš za předzvěst sezóny než za její velký začátek. Dlouhodobě se ale hře také nedařilo (loajalita diváků zná svých mezí), a tak byla po 82 představeních stažena. Hra nefungovala proto, jak jsme se zmínili výše, že kombinace romantického prostředí se nehodila k politické satíře, navíc autoři nenaplnili dostatečně očekávání obecnstva, které čekalo přímější a otevřenější kritiku.

Voskovec s Werichem se proto rozhodli obnovit *Caesara*. Byli ale opět postaveni před nutnost napsat novou hru, aby vůbec bylo co hrát. Tou novou hrou byl *Svět za mřížemi*, jehož premiéra se konala 23. ledna 1933; spolupracoval na ní Adolf Hoffmeister.

Hra se odehrává v období prohibice v USA, hlavními postavami jsou dva občané imaginárního města Kork v imaginárním státě zvaném Sonorie František Hej a Josef Rup. *Svět za mřížemi* má opět relativně komplikovaný děj odehrávající se v současnosti. Je kritikou korupce na všech úrovních lidskosti, popisem „bludného kruhu tehdejší demokracie“⁶⁵.

Tato hra znamenala obrovský zvrat ve formě a ve struktuře hry, byla to klasická tříaktovka s epilogem, jejíž příběh byl souvislý, děj jednotný, všechny postavy byly

⁶⁵ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980, str. 314.

integrovány a logicky začleněny do děje, včetně postav Voskovce a Wericha. Nebyly v ní žádné speciální výstupy, samostatné scény, kromě jediné předscény Voskovce a Wericha. Hra byla také mnohem delší než předchozí.

Tím, že její děj přenesli do imaginární země, docílili toho, že obecnost neměla dojem, že se odehrává doma, přestože to bylo jasné. Název *Sonorie* byl Werichův nápad, jeho vlastní imaginární země, s níž si hrál již delší dobu. Byla častou imaginární destinací jeho představ a komiky prováděné mezi rodinou a přáteli.

Hra ponejvíce reagovala na těžkou sociální situaci zapříčiněnou hospodářskou krizí. Postavy Heje a Rupa představovaly obyčejné lidi, kteří jsou pohlceni bahnem společnosti zpředmětněném ve hře skutečným kanálem, který mají za úkol vyčistit.

Ve *Světě za mřížemi* zazněla píseň beroucí si na paškál Rusko (bohužel její text se nezachoval), tato píseň byla vůbec prvním politickým problémem mezi Osvobozeným divadlem a Komunistickou stranou Československa. Velmi je za ní kritizoval i Fučík. Hudba si dle Ježka vyžadovala stylovou jednotu, přesto bylo ve hře celého množství hudebních forem. Velký důraz tu byl kladen na zpívané party a skoro všechna hudba byla napsána pro hru, kromě písně *Život je jen náhoda* z filmu *Peníze nebo život*.

O výpravu a kostýmy se postaral Adolf Hoffmeister, protože Zelenka odešel do Národního divadla. Choreografii zajistil opět Joe Jenčík. Režie se ujal Honzl, který měl po delší době možnost zkusit si režii klasické tříaktovky s velkým souborem a soustředil se na kvalitní herecké vedení.

Někteří kritici nebrali *Svět za mřížemi* zcela vážně. Vnímali ho jako náhražku, jako „rychlovku“, která měla dostat divadlo z finanční tísně, ale jinak nebyla příliš umělecky na výši. Zato u diváků byla hra oblíbená, protože Voskovec s Werichem v ní strávili hodně času na jevišti. Díky ní nakonec mohli v klidu ukončit sezónu.

Významná je tato hra tím, že se na ni přišel podívat i prezident Masaryk. Pro tento případ měl připravenou soukromou lóži a jeho návštěva byla pečlivě tajena. Tato akce byla zorganizována poté, co Voskovec a Werich odmítli Masarykovi zahrát soukromé představení v Lánech, protože atmosféra by nebyla taková jako při plném hledišti, a tudíž i celkový dojem ze hry by měl divák zkreslený. Bylo to jedno z posledních vystoupení TGM na veřejnosti. Pak dostal záchvat, ze kterého se už nevyléčil.

Mimochodem, k této hře se už v době, kdy žil v Americe, vyjádřil sám Voskovec. Když měl dát svolení, aby se hra znovu uvedla, dělal to nerad. Nesla podle jeho soudu stopy Hoffmeisterovy „těžkopádné ideologie“. Navíc na scéně byla v původní inscenaci

Socha Svobody, Američany uctívaný symbol. Voskovec měl podmínku, že se v novém nastudování nesmí na scéně objevit⁶⁶.

V únoru roku 1933 uvedli V&W také hru pro děti. Šlo o adaptaci *Ostrova Dynamit*, ***Děti kapitána Bublaje*** a hrála se po únorových odpolednech. Na konec sezóny pak podniklo divadlo rozsáhlé turné po republice, které mělo úspěch.

V roce 1933 se odehrálo několik důležitých, i když pro budoucnost neblahých událostí. V lednu prezident Hindenburg jmenoval Hitlera kancléřem, a fašismus tak slavil své první vítězství. Po nástupu Hitlera k moci se rozpoutal, především za přispění jednotek SA, teror proti politickým protivníkům. Záminkou pro zásahy proti komunistům byl pro nacisty požár říšského sněmu v únoru, který ale založili nacisti sami, což se později prokázalo. Hitler získal diktátorské pravomoce a všechny strany (kromě NSDAP) a odborové organizace byly potlačeny. Vznikly první koncentrační tábory a bylo započato oficiální pronásledování Židů. Pro nacistickou stranu hlasovalo 92 % Němců.

V Československu zorganizoval Konrád Henlein Sudetendeutsche Heimatsfront, což nebyla strana právní formou, ale prohlásila se za jednotu všech Němců žijících v Československu. Na Slovensku docházelo k rozvoji ultrapravice, která měla za cíl dosažení větší slovenské autonomie. Protože se ale zároveň snažilo české hospodářství dostat z krize, revolucionistická hnutí činila obavy; ustavil se proto zákon o pozastavení a zrušení politických stran, kterého bylo využito.

Ve Společnosti národů došlo k rozporům a zhroutila se mírová konference, Japonsko a na to pak Německo se v tomto roce vzdaly svého členství.

Vzhledem ke všem těmto událostem byl *Svět za mřížemi* zklamáním pokud jde o časovou případnost materiálu⁶⁷. Osvobozené divadlo tedy 13. října 1933 uvádí další premiéru, ***Osel a stín***, historickou hru z Abdery na thráckém pobřeží. Hru psali právě v ovzduší monstrprocesu s Dimitrovem ohledně požáru Říšského sněmu.

Téma hry našli autoři v desputaci o oslu a jeho stínu. Spor se odehrává o to, zda člověk, který si pronajme osla, si zároveň s ním pronajme i jeho stín, či za stín, ve kterém se chladí v horkém dni, musí majiteli osla zaplatit zvláštní poplatek. Spor se dostane až před soud, posléze je ale likvidován snědením předmětu doličného – osla.

Hra o deseti obrazech o lidech a pro lidi byla odklonem nazpět k revue. Autoři se v ní pokusili o satiru vývoje politické scény v Německu, nicméně jejich záběr je širší. Poukazují na vývoj jakéhokoli fašistického systému. „Je-li hlavním předmětem útoku

⁶⁶ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Korespondence. Akropolis, Praha 2007, str. 75.

⁶⁷ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 204.

v naší hře fašismus v nejširším slova smyslu, je to proto, že tento mor považujeme (jako ostatně každý sebemeně myslící člověk) za nejaktuálnější nebezpečí života“⁶⁸ komentují autoři sami v předmluvě hry. Vyzývají nás zároveň, abychom v hrách hledali jevy, typy, situace a myšlenky spíše než konkrétní politické postavy.

Hra byla uváděna v době procesu nového německého režimu proti údajným pachatelům požáru Říšského sněmu, Torglerovi, van der Lubbemu, Dimitrovovi a ostatním, na což také reaguje. Vysmívá se ideálu Třetí Říše, v drsně komických situacích používá takové symboly hitlerovského Německa jako pozdrav zdviženou pravicí. Kritizuje nacistické postupy, když si bere na mušku podvracení soudnictví a jeho zneužívání k ideologickým cílům

Osel a stín se ale vysmívá se i tradicionalistům a liberálům. Píseň Zlatá střední cesta je o tom, že lidé jen z úcty k tradici se nedají ani vpravo, ani vlevo a zůstanou uprostřed, přestože to znamená smrt. Zároveň napadala i situaci v Československu: kritizovala omezení svobody projevu a komplikovaný systém stranických koalic.

V revue bylo dost prostoru na nepsané scény, ve kterých mohli herci a především Voskovec s Werichem reagovat na nejaktuálnější události. Hlavní postavy Skočdopole a Nejezchlebos byly i tentokrát začleněny do děje.

Došlo k výměně kostýmního výtvarníka. Místo Františka Zelenky se o výtvarnou složku revue postaral Bedřich Feuerstein, který v divadle zůstal až do své smrti (onemocněl a jeho nemoc byla zřejmě i psychického rázu, takže v roce 1936 spáchal sebevraždu). Jeho umělecký koncept spočíval ve vyvolávání směšnosti nečekanými kombinacemi, spojeními a kontrasty.

Ježkova hudba pro revue zahrnovala různé jazzové formy, tentokrát však opustil uhlazenost Whitemana a Hyltona a nastolil průraznější styl Dukeho Ellingtona a Stona. Snad cítil, že se k satíře, která reagovala na tak závažná témata a tak závažnou dobu hodila spíše drsnější hudba než k bezpředmětné komice, kterou provozovali dříve. Šlo hlavně o foxtroty a blues. Prology psané v hexametru a pentametru byly pro něj zprvu trochu oříškem, ale nakonec Ježek zjistil, že se skvěle hodí na bolero. Ve hře zazněla píseň Klobouk ve křoví, kterou Ježek napsal přímo pro ni. Choreografii opět připravil Joe Jenčík.

Zajímavostí je, že ve hře hrál skutečný osel jménem Bubi, kterého si na dobu hraní Voskovec a Werich koupili od jeho majitele, kterého najali jako ošetřovatele.

⁶⁸ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980, str. 22.

Hra vzbudila diplomatické tahanice mezi Československem a Německem: německý velvyslanec si oficiálně stěžoval u ministerstva zahraničí a žádal, aby byla zakázána. Proto se na ni šel podívat E. Beneš, kterému se ovšem *Osel a stín* líbil, a nehodlal proti němu podnikat žádnou akci. Doporučil však autorům, aby vynechali německy mluvené partie a nepoužívali Hitlerova hlasu nebo jména. Voskovec s Werichem jeho doporučení uposlechli. Německý velvyslanec pak byl informován, že úřady proti divadlu nic nepodniknou, a tím byl aféře konec, nicméně v Německu a proněmeckých skupinách nabyli Voskovec a Werich hrubé neoblíby.

Tato aféra jistě nebyla pro divadlo ničím příjemným, na druhé straně přitáhla pozornost Evropy a učinila tak divadlo slavným – recenze vyšly v Německu, ve Francii, ve Velké Británii a jinde⁶⁹. Českým recenzentům se co do dramatu hra líbila, pokud ji někdo kritizoval, pak to byl proněmecký tisk, kterému se z naprosto jasných důvodů nelíbila.

Inscenace byla velmi úspěšná jak v Praze tak na letním turné. Svoje diváky si – pravděpodobně i díky zahraničním recenzím, které vyšly – našla i v cizině. Když soubor hostoval v Bratislavě, přijelo se na ni podívat několik autobusů turistů z Vídně.

Poté učinili Voskovec s Werichem krok, který není z ekonomického hlediska dost dobře pochopitelný. Stáhli hru ještě v době, kdy na ní stále chodili diváci, a tak mohla ještě nějakou dobu slušně vydělávat. Z jakého důvodu učinili tento krok, můžeme se jen dohadovat.

Ať už byl jakýkoli, hra byla stažena z repertoáru a nahrazena jinou. Výběr Voskovce a Wericha byl pro diváky a obecnost vůbec značně překvapivý. ***Slaměný klobouk***, jehož adaptaci připravili, nejen že nebyla jejich autorská tvorba (poprvé tak učinili při ...*si pořádně zařádit!*, se kterou neslavili úspěch a od té doby hráli raději jen hry vlastní), ale byla navíc velice známá a svým mnohým zinscenováním různými divadelními subjekty z části obehnaná.

I proto v ní udělali velké režijní a scénářistické úpravy. Nejmarkantnější změnou bylo přenesení děje hry do roku 1900, což byl také neobvyklý počín, protože šlo o historii poměrně nedávnou. Nostalgicky se však na ni vzpomínalo a V&W měli tedy dojem, že si po náročných hrách s politickým podtextem odpočinou a s nimi i publikum.

Ve svém výběru se nejprve zajímali o přelom století a pak teprve přišli na *Slaměný klobouk*. Hra měla podtitul vaudeville v osmi obrazech adaptovaný volně

⁶⁹ CIBNGER, František : Tiskoví magnáti V&W. Lokální patriot. Akropolis, Praha 2008, str. 19.

Voskovcem a Werichem, hru přeložila speciálně pro tuto produkci Voskovcova matka. Politické narážky byly omezeny na předposlední obraz hry a byly důkazem toho, jak mistrně dokázali Voskovec a Werich najít souvislosti mezi dějinnými a současnými událostmi a náležitě je okomentovat na předscéně. Navázeli se v nich do dvojaké politiky Hradu a také kritizovali politické vraždy v Německu (zabití Theodora Lessinga), nezbytná byla i kritika koncentračních táborů a nesmyslnost požadavku „čisté rasy“.

Feuersteinova realistická výprava z přelomu století se soustředila na detaily a byla jemně absurdní. Voskovec a Werich na sobě měli výjimečně normální oblečení (tedy oblek s cylindrem a uniformu).

Ježek použil při psaní hudby opačný postup než autoři při adaptaci hry: použil několik starých populárních melodií, které převlékl do nového, moderního hávu.

Hra měla u kritiků úspěch a byli ji celkem nakloněni, i když příliš nechápali, proč autorská dvojice sáhla pro nevlastní hru, která navíc byla již ve svém druhém uvedení v Paříži neúspěšná. Publikum jejich výběr také nepochopilo a hru si neoblíbilo. Proto byla po 83 představeních z repertoáru stažena.

Po válce v 50. letech uvedlo divadlo ABC, které v té době vedl Werich, *Slaměný klobouk* pod názvem *Helenka je ráda* a hra měla úspěch – otázkou tedy je, nakolik byla chyba v inscenaci samotné a nakolik způsobilo nezájem její načasování. „Klobouk nebyl špatný- jen mistimed v dané chvíli a chemické situaci Prahy“⁷⁰, píše Voskovec Werichovi a potvrzuje tak naši hypotézu.

Koncem jara 1934 se divadlo vydalo opět na turné, v létě pak Voskovec a Werich pracovali společně s Ježkem a částí souboru na dvou filmech. První byl *U nás v Kocourkově*, druhý byl *Hej rup!*

Druhý jmenovaný film vyrobila Meissnerova filmová společnost, režíroval ho Martin Frič a scénář napsali Formen, což je zkratka pro Voskovce, Wericha, Martina Friče a Václava Wassermannu. Hudbu složil Ježek. Protože film režíroval Frič, měl snímek filmovější tvář než předchozí počiny, což byl jednoznačně jeho klad, který byl zřetelně oceňován. Ve své době byl v Evropě považován za inspirativní, velmi zdařilou komedii. Na druhé straně byla ale také kritizován pro cizí vlivy.

Ústřední symbolický motiv filmu vyjadřovala jedna z prvních písní: totiž že spolupráce všech sociálních vrstev podaří překonat důsledky krize.

⁷⁰ VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence I. Akropolis, Praha 2008, str. 99.

Ze všech filmů byl *Hej rup!* finančně i umělecky nejúspěšnější, také jediný ze čtyř, kterému se dostalo ocenění v zahraničí a byl to jeden ze tří filmů, které reprezentovaly Československo na benátském filmovém festivalu v roce 1935.

Hej rup! se ale filmoval déle, než čekali, takže sezóna 1934-1935 byla posunuta na 19. října 1934. Za tu dobu, co nehráli divadlo, byla to doba sedmi měsíců, se nakupilo mnoho témat ke zpracování. Politická situace v Československu šla od desítky k pěti, projevovala se především zhoršujícím se vztahem nacistů a Československa, který započal již v předcházejícím roce, kdy se nacisté dostali v Německu k moci. Československo například našťvalo Němce zákazem 334 cizích novin a časopisů, z nichž byla většina pronacistická. Češi také pomáhali pronásledovaným Židům, což projevil i sám prezident Masaryk, když veřejně podpořil konání Světového židovského kongresu v Praze v srpnu 1933. Navíc v Československu panovalo všeobecné protiněmecké cítění. Obyvatelé se obávali zfanatizovaného lidu v Německu, který byl schopen zvolit Hitlera. Problém byl i v ideologickém pohybu sudetských Němců směrem k Hitlerovi. K tomu všemu ještě na tom nebyl Masaryk nejlépe se svým zdravím, což nepřidávalo pocitu politické jistoty. Byl výrazná politická osobnost, která měla svůj vliv, a v tu dobu nebyl snad nikdo, kdo by jej mohl zastoupit.

Za této situace byla 19. října 1934 uvedena inscenace *Kat a blázen*, satirická fantasie o deseti obrazech. Autoři sami vysvětlují poselství hry takto: „... snažili jsme se ukázat co nejnázorněji, jak se rodí diktátoři a kam přirozenou cestou spějí. Jsme přesvědčeni, že i kdyby všichni divadelní autoři světa slíbili, že budou psát výhradně protidiktátorské hry, bylo by jich stále ještě málo. Odtud naše zatvrzelost“⁷¹. Tím pokračují v komentářích událostí své doby, které je rozhodně nenechávaly chladnými. Své rozhořčení a svoji víru v to, že zdravý rozum nakonec musí zvítězit na lidskou nehorázností a blbostí pak ve svých hrách manifestují zesměšňováním: „Druhým našim cílem bylo postavit všechny formy dnešní nacionalistické psychózy do komického osvětlení, které jí tolik sluší“⁷².

Hra se odehrávala se v imaginárním Mexiku mimo čas a prostor, avšak lze v ní vystopovat prvky analogie se současností. Vystupují v ní hlavní postavy, kat Gaspar Radůzo a vězeň Melichar Mahuleno, dva údajně mrtví hrdinové, kteří ožijou, a tím vznikne problém zkorumpované demokracii státu.

⁷¹ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980, str. 157.

⁷² Tamtéž.

Hra byla namířená dost proti české demokracii, stěžovala si na politické machinace, které byly v tu dobu prováděny v Československu, na koaliční systémy, které nebyly přehledné. Autoři se také věnovali tomu, že mnoho mladých lidí podléhá ideologii fašismu a tázali se, jak vznikají národní hrdinové – tuto otázku ponejvíc nastolilo onemocnění Masaryka. Odpovídají si na ni: nejpohodlnější a nespolehlivější je hrdina mrtvý – odtud „mrtvé“ hlavní postavy. Hra se nese v duchu tvrzení, že hrdina má odpovídat představě, která jej vzdaluje od skutečnosti natolik, že se poté stane nevěrohodným⁷³.

Voskovec s Werichem ale zároveň útočili na německý nacismus a – jak jinak – na Hitlera. Nejlépe celou hru charakterizuje píseň *Kat a blázen* – král, kterého nikdo nebral vážně, dokud si na radu baby jagy nepořídil kata a blázna. Kata se lidi báli a jediný, kdo se mohl královi smát, byl blázen. Jenže se pak celá situace vyvíjela poněkud odlišně od představ krále, až se vyvinula do poslední sloky písně:

Zčista jasna kde se vzal

Pan Nikdo tu se vzal

Křičel jak si předsevzal

Já chci vládu

Nemluvil a jenom řval

Co nedal to sliboval

Ale na svá bedra vzal

Funkcí hromadu

Prohlásil se za krále za blázna za kata

Takže vznikla situace značně napatá

A tak z kata a blázna

Vznikla hodnost svérázná

Vylíhnul se nový tvor

Blázen diktátor⁷⁴

Formálně nepřinesla hra nic moc nového, deset obrazů a prolog, jak byli diváci zvyklí, nicméně obsahovala jednu zvláštnost. Voskovec s Werichem si v této hře tykali.

⁷³ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 248.

⁷⁴ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980, str. 272.

Posunuli svůj umělecký výraz více k realismu, protože by bylo zvláštní, kdyby si dva lidé na opuštěném ostrově vykali. Tento výraz by jim ale dříve nevadil, naopak by jej považovali za projev absurdnosti, která je prvkem jejich komiky. Ve hře *Kat a blázen* ale nešlo již o bezpředmětnou komiku jejich předchozích let. I vztah hlavní dvojice se proto posunul do odlišné roviny.

Velmi pozoruhodné a od kritiky pochvalované byly kostýmy a scéna. Feuersteinovi přišel tentokrát na pomoc Alois Wachsmann, Voskovcův bratranec, malíř, a architekt. Kostýmy byly velmi extravagantní (Werich např. nosil na hlavě buřinku, na jejímž vrcholu bylo posazeno bidýlko s kanárkem), ale opravdu velmi působivé a pozoruhodné. Pro tuto hru rozšířil Ježek orchestr, takže hudba zněla plněji; dominovaly španělské a latinskoamerické rytmy.

Kritika přijala hru dvojice: pravice ji okamžitě odsoudila (jak také jinak), levice ji chválila. Publikum opět přijalo hru nadšeně, zvláště po tak dlouhé odmlce, která mezi *Slaměným kloboukem* a *Katem a bláznem* byla vyvolána natáčením filmu *Hej rup!*.

Již ale dva týdny po premiéře se ukázalo, že se hrou budou problémy: první byl protest podaný mexickým chargé d'affaires ministerstvu zahraničí v Praze, kterému si stěžoval, že se ve hře jmenuje Mexiko v nelichotivých souvislostech. Proto bylo Voskovci a Werichovi doporučeno, aby název Mexiko vynechali. Přejmenovali tedy imaginární Mexiko na San Panderro a mexické velvyslanectví se uklidnilo.

Pak se ale stala událost, která poznamenala Osvobozené divadlo výrazněji a na delší dobu. Dne 30. října 1934 vyvolala skupina studentů patřících k fašistům výtržnost v divadle během představení: pokřikovali na Voskovce a Wericha, dokonce na ně házeli věci (rajčata, vajíčka,...). V sále se sice ostatní obecenstvo výrazně postavilo na stranu komiků a protestovalo proti rušitelům, výtržnosti však nepřestávaly. Protože ale nedokázali svoje plány předem utajit, Voskovec a Werich tak očekávali nějakou nepříjemnost, a proto upozornili policii, která byla v pohotovosti před divadlem. Nakonec bylo dokonce několik výtržníků zatčeno.

Tato aféra, ačkoli skončila vlastně neúspěšně pro narušitele, postihla divadlo především ekonomicky, a to na delší dobu. Ztenčily se jim řady publika, které divadlo navštěvovaly. Lidé se jednoduše báli, že by se podobná věc mohla opakovat. Nakonec se *Kat a blázen* hrál jen sto patnáctkrát, i když potenciál mělo jistě mnohem vyšší. A to celé přesto, že Voskovec s Werichem si dokonce soudně vymohli omluvu na novinách, které tuto aféru popisovaly lživě a výrazně proti Osvobozenému divadlu. Některé noviny (mezi nimi např. i Národní listy) totiž tvrdily, že demonstrace byla spontánní. Jiný tisk, který

Osvobozené divadlo hájil, na to reagoval vysvětlením, že to není možné a že dokonce pravicový tisk byl o demonstraci informován předem, neboť měl na místě připraveny reportéry, kteří měli výtržnosti zaznamenat a podat o nich v následujícím čísle zprávu. Propírání této záležitosti v novinách trvalo zhruba dva týdny. Ekonomický dopad byl však dlouhodobější, ačkoli ztrátu, kterou tím divadlo utrpělo, přesně neznáme a zpětně ji těžko lze vyčíslit.

Na hře *Kat a blázen* se také podepsala cenzura, která nedovolila její vysílání v rozhlase. Tvrdila, že by šlo o příjem divadla, který by platil každý posluchač Radiožurnálu svými poplatky, ačkoli o hru nestál⁷⁵.

V té době nebyla politicko-kulturní situace v Československu vůbec jednoduchá, stejně jako nebyla jednoduchá politická otázka v celé Evropě. V Československu panoval boj o to, zda hodnotná literatura (ze které Osvobozené divadlo hodně čerpalo) spadá spíše do oblasti levice či pravice. Otázka literatury a divadla byla zpolitizována a stala se dokonce volebním tématem. Demonstrace, kterou zažilo Osvobozené divadlo, pak patřila do celého komplexu protivládních akcí pravicových stran, ke kterým došlo v různých oblastech veřejného života⁷⁶.

Na oslavu konce roku 1934 připravili Voskovec a Werich gala revue, která nakonec byla tak úspěšná, že s malými obměnami nahradila upadajícího *Kata a blázna*. Hra se jmenovala *Vždy s úsměvem*, revue aktualit o 15 obrazech, a měla být reakcí na obtíže předcházejícího roku. Jak se k nim autoři stavěli, je již z názvu jasné.

Vždy s úsměvem byla revue v pravém slova smyslu. Neměla žádnou příběhovou linku, logicky byla spojena námětem; její podtitul zněl revue aktualit. Voskovec s Werichem v ní navštíví v nebi sv. Petra a ptají se ho, jak mají psát satiru. Sv. Petr je seznámí s Aristofanem, Napoleonem a Moliérem, se kterými si povídají a srovnávají své potíže s nepřátelskými politiky, byrokraty a cenzory (nepostradatelný je výpad proti Hitlerovi).

Hra měla ještě před uvedením premiéry vyškrtnutý jeden skeč o starém roku, který je přejet tramvají dva dny před Novým rokem – cenzura jej zakázala⁷⁷. Škoda, výstup, o němž se tu zmiňujeme, mohl být opravdu podařený. Revue však končí optimisticky, v duchu pozitivního přístupu Voskovce a Wericha k budoucnosti – písni *Na shledanou v lepších časech*.

⁷⁵ CINGER, František : Tiskovní magnáti V&W. Lokální patriot. Akropolis, Praha 2008, str. 21.

⁷⁶ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 275.

⁷⁷ VOSKOVE, Jiří, WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980, str. 164.

Dialogy z předscény Voskovce a Wericha se nezachovaly. Co však víme je, že pravice byla revue velmi pobouřena, když Voskovec s Werichem používali verše i postavu Karla Havlíčka Borovského. Ta jej totiž považovala za národní klenot, který komici zneuctili, když si jeho osobu a dílo vypůjčili do své pokleslé a nevkusné hry.

Pro dnešek významná píseň, která v revue zazněla, je Babička Mary, která parodovala volební boj levice a pravice. Již v té době byla velmi oblíbená. Nutno poznamenat, že tentokrát nebyla většina hudby v revue původní, z jakého důvodu, můžeme se dohadovat. Nejpravděpodobnější byla časová tíseň připravovaného pásma a fakt, že byla původně zamýšlena jen jako silvestrovská veselice. Scénu zajistil opět Bedřich Feuerstein a Václav Wachsmann, choreografii Joe Jenčík.

Silvestrovská revue nebyla recenzována, protože recenzenti nebyli zváni, za to na lednové, upravené premiéře konané 15. dne toho měsíce byl všechen tisk kromě ultrapravice. Kritici vesměs kvitovali s povděkem návrat k revuální formě.

Hra, přestože nebyla původně stavěna k opakovanému hraní, měla úspěch a hrála se 108krát. Její význam byl především politický. Byl to první kus, ve kterém se Voskovec a Werich „stranicky“ projeví; Voskovec o ní říkal, že to byla „volební revue“⁷⁸.

Jejich následující počín byla revue o 16 obrazech – tak zněl podtitul. Jmenovala se *Panoptikum* a premiéru měla 9. dubna 1935. Byla to doba poslední volební kampaně v demokratickém Československu, a tímto faktem byla patřičně ovlivněna. Obecenstvo si za těchto okolností žádalo krátké, vyhrocené agitační informace v podobě divadelní komiky V&W, což autorská dvojice respektovala. Jejich *Panoptikum* bylo volební hrou, která se přidržela formátu revue *Vždy s úsměvem*. Šlo o šestnáct obrazů, které se odehrávaly chronologicky od doby kamenné po současnost.

Tato revue byla další z řady těch, co nebyly před válkou publikovány, proto se nedochoval její úplný text, i když chybějících pasáží je méně, než v předchozí revue. Z dochovaných textů lze vyčíst „odmítání vůdcovského principu v politice a jejich víru ve vitalitu mládí a v moudrost obyčejného selského rozumu. Pro obojí byli často kritizováni. Ústřední píseň, 'Pochod proti větru', končí první polovinu revue. Je to jedna z nejsilnějších politických výzev V&W ke kolektivnímu odporu vůči sociální nespravedlnosti, blahosklonnosti a kompromisu“⁷⁹.

⁷⁸ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 285.

⁷⁹ Tamtéž, str. 290.

Převládající myšlenkou revue je pojem *vanitas vanitatum* (marnost nad marnost), pokud jde o materiální věci. V závěru celé revue zpívají Voskovec s Werichem na předscéně:

*Odvolávati se dnes na Ben Akibu
To znamená mít v nihilismu zálibu
Jestli Ben Akiba tohle říkal
Tak ten Ben Akiba s dnešní krizí nepočítal
Tak špatně jak je dnes, tak ještě nebylo
Tak těžko se za Ben Akiby nežilo
Ať si Akiba nechá moudrost i ten klid
My nechcem živořit, my chceme žít!⁸⁰*

Hra byl prudký útok na nejširší frontě proti domácímu i cizímu fašismu, kulturní a politické reakci, proti Národnímu sjednocení, klerikalismu, válce, politické manipulaci a samolibosti buržoazie. Voskovec s Werichem nepředkládali řešení situace, to dle jejich názoru nepříslušelo satíře, jen poukazovali na zlo a na potřebu proti němu bojovat, spojit síly, na nutnost mobilizace obyčejných lidí proti nehumánním silám.

Hudbu pro revue složil Jaroslav Ježek, Joe Jenčík se postaral o choreografii a výpravu a kostýmy zajistil Bedřich Feuerstein.

Kritika byla ke hře velmi příznivá, většina z nich považovala první část za zdařilejší než druhou; opoziční tisk hru ignoroval.

Na jaře roku 1935 přepadl Voskovce a Wericha velmi silný pocit marnosti a přemýšleli, že skončují s divadlem. *Panoptikum* mělo být jejich poslední hrou. Byli unavení z množství her (do té doby uvedli 20 během devíti let – počítáme-li i rok 1927, kdy se nevěnovali divadlu zcela – to je v průměru více než dvě hry za rok, což není málo) a osmi lety profesionálního divadelnictví, téměř každodenního provozu a z množství další činnosti (letní turné, na které divadlo jezdilo, filmy, které točili o divadelních prázdninách, atd.). Také byli zklamaní z reakce diváků na hru *Kat a blázen*, z toho, že se obecnstvo nechalo odradit aférou s demonstrací, což Voskovce a Wericha celé otrávil a dle slov Voskovce „zhnusilo“⁸¹. A nakonec je ovlivnil film *Hej rup!*, který jim přinesl naději na další filmování (a dokonce i spolupráci s fr. režisérem Jeanem Duvivierem) –

⁸⁰ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : *Fata Morgana a jiné hry*. Orbis, Praha 1967, str. 283.

⁸¹ SCHONBERG, Michal : *Osvobozené*. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 295.

spolupráce začala s Milošem Havlem, majitelem AB Studia, největších ateliérů v té době v Praze, který jim přislíbil pomoc při filmovém zpracování *Golema*. A byl to právě on, kdo zajistil spolupráci s Duvivierem, který je ale nakonec ne zcela korektním způsobem z projektu odstranil a film pak natočil sám dle svých představ. Ovšem bez Voskovce a Wericha jako herců i jako hlavních tvůrců scénáře zmizel vtip, nadhled, aktualizace a výsledkem byla promarněná příležitost⁸².

Všichni, kdo Voskovce a Wericha sledovali a měli jejich humor v oblibě, jejich rozhodnutí litovali. Zatímco jejich odpůrci, mezi nimi i pravicový tisk, tento krok vítali.

Protože se připravovaný projekt s Duvivierem nepodařil a z jejich společného natáčení sešlo, stáli před rozhodováním, co dál dělat. Rozhodli se proto vrátit k divadlu. Jejich soubor byl ale v té době již rozpuštěn a divadlo U Nováků obsazeno Fenclovou operetou zvanou Novoměstské divadlo. Měli tedy v úmyslu napsat hru na námět Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* a předvést ji ve Stavovském divadle⁸³. Proti tomuto úmyslu se ale vzedmula vlna nevole především ze strany ultrapravice a nacionalistického tisku, kteří nemohli snést, že by nenávidění V&W vystupovali v Národním divadle, symbolu československého národa a vlasti; levicový a demokratický tisk sice Voskovce a Wericha hájil, přesto se nepovedlo tento projekt obhájit a v říjnu 1935 se Stavovské divadlo rozhodlo projekt zrušit.

V září 1935 proběhl Mezinárodní divadelní sjezd v Moskvě, kam Československo vyslalo několik delegátů, mezi nimž byl i Werich, Honzl, Ježek a Zelenka; zejména na Wericha udělal divadelní život v Sovětském svazu dobrý dojem (především Ochlopkovovo Realistické divadlo a Vachtangovovo divadlo).

Po návratu z Moskvy se velmi angažovali v aféře Stavovské divadlo, protože to cítili jako nutnost, jako obranu principu demokracie a svobody kulturní tvorby. Tato aféra je, na rozdíl od aféry s *Katem a bláznem*, povzbudila k tomu, něco dělat, bojovat. Jakkoli se jim nepovedla bitva o Stavovské divadlo, pokračovali dál ve válce a hledali jiné pole – resp. scénu, kde by mohli hrát, když divadlo U Nováků bylo obsazené. V jejich úsilí je podpořilo několik významných osobností tehdejší kulturní scény, mezi nimi například i Karel Čapek a Ivan Olbracht.

Nakonec otevřeli v divadle Rokoko pod názvem Spoutané divadlo. Pro jejich účely a zvyklosti nebylo divadlo úplně ideální. Měli tam omezené prostorové prostředky

⁸² CINGER, František : Tiskovní magnáti V&W. Lokální patriot. Akropolis, Praha 2008, str. 24.

⁸³ Což by znamenalo povzbuzení dosud minusové bilance Národního divadla, stejně jako oživení jeho dramaturgie směrem k současným a novodobým divadelním formám, za což bylo soudobými experty ponejvíce kritizováno.

(divadlo bylo obecně menší, nemělo šatnu a místa k stání pro diváky, prostor jeviště byl také velmi malý a neměl orchestřiště), což sice byla nevýhoda, Voskovec s Werichem ale z tohoto handicapu uměli vytěžit maximum a díky svým mnohaletým zkušenostem s divadlem dokázali svoji scénu i projev přizpůsobit tak, aby hra fungovala. Ostatně mělo to i svoji výhodu. Tou byla blízkost publika, se kterým díky tomu mohli být v užším kontaktu.

Stále ale zůstávala otázka, co hrát? Museli opět, jak to již znali, napsat rychle nějakou hru. A tak měla 28. listopadu 1935 premiéru *Balada z hadrů*, divadlo o prokletém básníkovi v patnácti obrazech, které se inspirovala Villonem – jeho dílem, jeho životem, stejně jako příběhy napsanými o něm. Básníková osoba je fascinovala svým neustálým potácením mezi láskou a šibenicí, mezi krásou a smrtí⁸⁴.

Hra byla zasazena do období 15. století, které autoři vnímali analogicky s dobou jejich vlastní: „...kdy tzv. stoletá válka rozvrátila hospodářský život země, kdy slabošská vláda Karla VII. ještě napomáhala již tak hlubokému rozkladu církve a kdy lid krutě doplácel na zločinnou neschopnost vládnoucí třídy, nalézáme spoustu divadelně vděčných analogií se současnou dobou“⁸⁵.

Tou dobou současnou mají na mysli karneval diktátorů, rozvrat měšťácké morálky, hospodářskou krizi a z ní vyplývající bezmoc pomoci obyčejným lidem, kteří strádali, měli na mysli politický fanatismus, který jako by vycházel z hlav chorých mozků v kontrastu s vědeckým pokrokem. V celé té změti nespravedlnosti, necitlivosti a blbosti však nalézají naději na nový společenský řád, který bude nabývat vyšší sociální spravedlnosti a předávají tento optimismus svým divákům.

Než však došli ke hře samotné a jejím hlubším významům, řešili čistě technické problémy. Divadlo bylo malé a oni si byli vědomi, že musí přiznat strukturu materiálu, který použijí na výrobu dekorací i kostýmů. Zároveň bylo divadlo tmavé a postarší, shodli se proto, že i hra musí mít „ošuntělou“ atmosféru. Tak došli na základní materiál hry: hadry.

Hra se odehrávala ve dvou časových rovinách: první a poslední obraz byl pojat v současnosti, zatímco prostředek hry v roce 1455 v Paříži. Ve hře byl použit Brechtův zcizovací efekt, právě díky jemuž se mohl děj přesunout ze současnosti do minulosti a naopak. Voskovec a Werich představovali hlavní postavy Jehana a Georgese. Již jména

⁸⁴ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980, str. 284.

⁸⁵ Tamtéž, str. 283-284.

napovídají, že pro jejich vytvoření byl použit hodně autobiografický materiál. Celá hra je pak variací na téma dvou veršů Francoise Villona:

Nuzota z lidí lotry činí

*A vlky z lesů žene hlad*⁸⁶

Pouze tři výstupy před oponou byly nezávislé na příběhu Villona a komentovaly jak jinak současnou situaci a nebezpečí, které hrozilo z Německa a které bylo v roce 1935 už zcela jasné. Nicméně i ve hře samotné můžeme najít satirické obrazy vztahující se k dění – např. píseň Svět naruby, který popisuje zvláštnosti soudobého okolního dění, které bylo jako na hlavu postavené a přičilo se selskému rozumu, dále pak píseň Hej, pane králi, která jim způsobila nemalé potíže a v níž se autobiograficky vypořádávali se svým vlastním stavem – ve hře byli za tuto píseň pranýřováni politickou pravicí, měšťané se cítili být touto pravdivou písní dotčeni. Celý děj nakonec vyústil v symbolickou otázku, kdo je vlastně vinen za danou situaci a kdo by měl být potrestán? Ten, kdo kradl a vraždil? Či ten, kdo jej k tomu dohnal? Bohatý měšťan, který má nacpaný břich nebo hladový žebrák, který nespojí své síly s ostatními žebráky a místo, aby svému údělu čelil a bojoval s ním, raději jej rezignovaně přijme a trpí? Konec hry má až didaktický charakter⁸⁷.

Hudba k dílu byla původní, Ježek napsal orchestrální i vokální čísla, stejně jako několik tanečních. Scénu vytvořil Bedřich Feuerstein, kostýmy František Zelenka. Obojí podporovalo tvůrčí koncepci celé hry. Kostýmy i výprava byly minimalistické a velmi mobilní a operativní, jak malý prostor vyžadoval.

Režie se ujal Honzl a Voskovec a Werich považovali tuto jeho režii za vůbec nejgeniálnější. Kritici až na malé výjimky hru cenili, především její atmosféru, kterou prý dokázali tvůrci vskutku mistrně vystihnout a navodit.

Hra a divadlo celé bylo hodně oblíbené a návštěvnost byla vysoká. Divadlo mělo stále vyprodáno (což ale nebyl žádný div, protože do hlediště se vešlo jen 400 diváků), tisk o nich psal denně, zprávy o nich se objevovaly i v zahraničním tisku: v anglickém, francouzském a dokonce i v americkém. Zajímavostí je, že v té době nevedl divadlo žádný zkušený finanční ředitel; ekonomického vedení se tehdy ujala Werichova manželka Zdeňka a dle toho, že se divadlo v březnu přestěhovalo zpět do paláce U

⁸⁶ VILLON, Francois : Velká závěť. Supraphon, Praha 1978, str. 23.

⁸⁷ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 314.

Nováků (Fenclova opereta sama vyklidila pole poté, co nedosáhli úspěchu), lze vysoudit, že si ve své nové funkci nevedla špatně.

Podíváme-li se na to, jak zpětně hodnotili hru její autoři, můžeme se dočíst, že *Balada z hadrů* je potenciálně jejich nejlepší hra, ale je v ní tolik tendenčního a papírového⁸⁸, jak píše Voskovec.

Začátkem března 1936 oznámila komická dvojice další filmový projekt, což měla být francouzsko-česká koprodukce o Villonovi (francouzský režisér Bernard Deschamps měl být jedním z producentů) a snímek měl režírovat Mac Frič. Kvůli sporům francouzské strany ohledně kapitálu potřebného pro film se však projekt nekonal.

Již 1. dubna 1936 se konala obnovená premiéra *Balady z hadrů* na původní scéně divadla V&W. Bylo to 150. představení hry, šlo tedy o výročí, a ke všemu o tak vysoké. Pro tento účel došlo ve hře k nějakým změnám: např. píseň Tři košile děda Nezamysla byla nahrazena písní Táta míru, která mířila proti Hitlerovi.

Obnovená premiéra měla obrovský úspěch, protože téměř za každou větou diváci aplaudovali a herci se museli na chvíli odmlčet, píseň Táta míru museli Voskovec a Werich opakovat dokonce třikrát⁸⁹.

V květnu 1936 se pak divadlo vydalo na dlouhé turné.

Sezóna 1936-1937 byla výroční, desátá. Jako první měla být uvedena hra *Nebe na zemi*, ale nebyla 1. září 1936 ještě připravena, takže uvedli znovu *Baladu z hadrů*, která se hrála až do 20. září 1936.

Dne 9. září 1936 uvedli další věc: *Alibaba a 39 loupežníků*. Šlo o adaptaci příběhu z Tisíce a jedné noci, který přepracoval Karel Steklý (jejich inspicient) a vzniklo tak představení pro děti. Kritici jej pochválili a tvrdili, že Steklý je talentovaným pisatelem dětských her.

Dne 23. září 1936 byla konečně uvedena premiéra *Nebe na zemi*. Hra byla inspirována jinou hrou, kterou zhlédl Werich při svém pobytu v Moskvě na Mezinárodním divadelním sjezdu (viz. str. 45), Španělským knězem Johna Fletchera a Francise Beaumonta. Český překlad oné hry jim opatřil Fučík a autorská dvojice celou hru značně upravila, jak bylo jejich zvykem.

Nebe na zemi se odehrává v mytologicky-středozezemním neurčitě španělském městečku obývaném lidmi vesměs pokaženého charakteru, dokonce i Voskovec a Werich hráli postavy dvou nepoctivců, kněze Horacia Dardu a kostelníka Scipia Calabera (jména

⁸⁸ VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence I. Akropolis, Praha 2008, str. 142.

⁸⁹ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 324.

odkazovala na jejich oblíbené karetní hry – dardu a kalábr). Původní hra je inspirovala tím, že tyto dvě postavy v ní již byly obsaženy a poskytovaly jim prostor pro komiku i dostatečnou, nezbytnou nezávislost na ději.

V upraveném znění hry se naráželo na norimberský Parteitag nacistické strany, ve hře byla dlouhá politická píseň Nebe na zemi popisující, jak si jednotlivé národy představují nebe na zemi a refrén byl silně protifašistický, dále hra obsahovala levicově zabarvené narážky a nakonec obsahovala komentář ohledně konzervativního dramaturgického trendu hlavních pražských divadel.

Hudebně byla hra obzvlášť povedená, Ježek se v ní vyznamenal a byl ve skvělé formě, jak píše Holzknecht⁹⁰. Choreografii tentokrát připravil Saša Machov. Kulisy byly navržené Voskovcem a Werichem (po sebevraždě Feuersteina si scénu z piety navrhli sami) a byly opravdu velkorysé. Byl to projev jejich svébytné „hovadnosti“ a také obsahoval spoustu komických prvků. O kostýmy se postaral Zelenka.

Kritika nebyla v tomto případě ke hře shovívavá, měla relativně dost výhrad. Například jí vyčítali nepřekvapivost, neoriginálnost a malý rozdíl od her starších – předpokládali výraznější vývoj komiků a jejich her v čase. Mimo jiné byla podle nich hra přetížená a sama o sobě nedržela pohromadě. Bylo s podivem, že ji Voskovec s Werichem dokázali udržet. Nakonec i sám Voskovec se v roce 1957 v jednom ze svých dopisů o ní vyjádřil, že to byla hra špatná⁹¹.

Nebe na zemi viděl dokonce ruský režisér Mejerchold a bohužel musíme konstatovat, že ani jemu se příliš nelíbilo, přesto se o něm vyjádřil slušně. Voskovec a Werich litovali, že nemůže vidět Baladu z hadrů, uspořádali proto kvůli němu speciální, ale veřejné představení a Mejerchold byl téměř nadšen. Viděl v nich jasné a geniální pokračovatele commedie dell'arte.

Přestože se ve hře neprobírala tolik politická témata jako ve hrách předchozích (například se vůbec nekomentovala tehdy probíhající občanská válka ve Španělsku), útoky proti hře a potažmo divadlu celému se v tisku objevily a objevovaly nadále. Uprostřed října 1936 ale udělalo Osvobozené divadlo čin, kterým na válku ve Španělsku vyjádřilo svůj názor: věnovalo celý výnos jednoho představení do republikánského fondu.

⁹⁰ HOLZKNECHT, Václav : Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo. ARSCI, Praha 2007, str. 136.

⁹¹ VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence I. Akropolis, Praha 2008, str. 99.

Mezitím ale v Československu začal být nebezpečný Konrád Henlein a německá menšina, která začínala narůstat na síle. Tento fakt nedodával společnosti příliš síly a optimismu.

Přestože útoky na divadlo ze strany proněmeckého tisku nebyly nijak příjemné, autoři se nenechali zdeptat a pokračovali ve své činnosti, ve své snaze nastavit životu zrcadlo skrze divadelní satirickou tvorbu. Vznikla hra ***Rub a líc***, která měla premiéru 18. prosince 1936.

Významná byla tato hra tím, že byla jediná, její děj byl od začátku do konce inspirován pouze událostmi uveřejňovanými v novinách. Zajímavostí také je, že Voskovec s Werichem v ní „předpověděli“ zmaření antidemokratického puče ve Francii v listopadu 1937.

Hra je rozdělena do dvou vývojových linií, které se nejprve odvíjejí samostatně a ke konci hry se protnou. Pravděpodobně tím autoři reagovali na rady Mejercholda, který s nimi při návštěvě Prahy hovořil a rozebíral divadelní umění. Při tom jim radil, jak by měli ve svých hrách dramaticky postupovat.

Ve hře použili postavu Prologa, který komentuje dění na jevišti. Dávali tak jednoznačně najevo svůj postoj a vyzývali k akci: byla to svého druhu agitace, ale také volání obyčejných lidí směrem k obyčejným lidem, aby se nedali. Bylo to povzbuzení v každodenním trápení a problémech, které hlavně díky politickým upořádáním vyvstávaly. Voskovec a Werich ústy hlavních postav Krve a Mlíka volali po tom, aby se lidé z celého světa sjednotili proti společnému nepříteli.

Způsob, kterým popisujeme jejich agitaci na obyčejné lidi, může zavánět socialistickou propagandou. Byla by to však od základu chybná interpretace! Voskovec a Werich nikdy nechtěli být spojováni přímo s nějakou politickou stranou, tím méně se stranou, ve které se později ukázalo tolik falše, podlosti a zločinu především proti lidskosti, kterou V&W ctili nade vše. Bohužel, jako mnoho jiných, i projevy Voskovce a Wericha se v poválečném období daly použít a zneužít k politické propagandě.

Voskovec s Werichem touto hrou pokračovali ve svém protestu otevřenou parodií nacistických postupů. Opět se satirizovalo Německo, výrazné byly postavy pruhovaných košil, které představovaly jednotky SA: měly stejné uniformy, jen jejich košile nebyly hnědé, ale pruhované⁹².

⁹² SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 349.

Hra samotná po umělecké stránce i spolu s hudbou byla výsledkem protikladů: rychlejší foxtroty střídala pomalejší, melancholická blues. Scénu a kostýmy dělali Voskovec, Werich a Zelenka. Práci na nich si rozdělili tak, že Zelenka měl na starost přípravu scény v továrně, Voskovec a Werich v ostatních místech. Scéna byla až nezvykle realistická, dokonce na ni byl umístěn skutečný vrak auta.

Známa je také scéna ze skladu domnělých potravinových konzer, ze kterých se nakonec vyklubaly ruční granáty. Tato vysoce komická scéna byla později použita ve filmu *Svět patří nám*.

Hra měla příznivé kritiky, pochopitelně ne ty z pravicových novin. Pravicový tisk se již tradičně Voskovcovi a Werichovi vysmíval a podnikal proti nim útoky. Psalo se tedy o nich hodně, bohužel ne vždy vyvážily kladné ohlasy ty záporné. Pozitivní ale bylo, že je kladně přijímal zahraniční tisk – ve Slovinsku, v Polsku, ve Vídni, v Itálii a dokonce ve Stockholmu a v New Yorku.

Dne 16. ledna 1937 podepsali Voskovec a Werich kontrakt na nový filmový projekt se studiem AB Film. Dne 1. dubna 1937 oznámili, že film se bude jmenovat ***Svět patří nám***, a potvrdili tak předběžné fámy o tom, že půjde o zpracování hry *Rub a líc*. Svět patří nám byl poslední film Voskovce a Wericha. Na scénáři se podíleli Formen, přičemž Karel Steklý vystřídal Václava Wassermana a přestože vycházel z *Rubu a líce*, nejde o přepis hry. Bylo také použito témat z Panoptika.

Neodpustíme si jednu zajímavou zmínku o tomto filmu: kritikové tvůrcům vyčítali, že zejména jedna scéna je velmi podobná jiné v již uvedeném snímku Charlieho Chaplina *Moderní doba*. Ale Voskovec ani Werich tento snímek před natočením jejich filmu neviděli. Je to krásný důkaz toho, jak lidská mysl funguje paralelně a když jednoho člověka napadne jakási scéna, může se stát, že v tu samou chvíli napadne i jiného. Bohužel, následky pak tak triviální mnohdy nejsou.

V únoru, přesně 10. února 1937, uvedlo Osvobozené divadlo další hru pro děti s názvem ***Tom Sawyer a Frantík Finn***.

Poté po celý duben a zbytek sezóny se oslavovalo desáté výročí premiéry *Vest Pocket Revue*. K té příležitosti vyšla publikace sbírky článků a esejů *10 let Osvobozeného divadla* a bylo uvedeno představení ***Panorama 27-37***, což byl průřez představeními jak šly v čase a které se hrálo 19. dubna 1937, přesně 10 let po premiéře *Vest Pocket Revue*.

Na konci léta 1937 odjeli Voskovec a Werich na krátkou dovolenou do Itálie, odkud si přivezli náměty na hru *Pěst na oko aneb Caesarovo finále*.

Sezóna 1937-1938 začala obnovením *Rubu a lice*, který běžel od 12. října 1937. Voskovec a Werich neměli ještě novou hru připravenou – oficiálně prohlašovali, že nechtěli hru napsat moc dopředu, aby zůstala aktuální (což je sice přijatelný důvod, zamyslíme-li se však nad ním, poněkud skřípe, protože největší aktuálnosti dosahovali ve svých hrách scénami, které neměly pevně napsané dialogy). Byl to však jen zastírací manévr. Ve skutečnosti si totiž nevěděli rady s jejím koncem, a proto nespěchali s jejím dopsáním, aby ji nepokazili⁹³. Poté, co přestali dávat *Rub a líc*, obnovili *Panorama 27-37*.

Těžká Barbora, devatenáct obrazů o zmoudření Eidamských, měla nakonec premiéru 5. listopadu 1937. Reagovali jí na tři hlavní témata, která se v té době probírala v tisku: pokračující občanská válka ve Španělsku, japonská invaze Číny a zesílení německé propagandy proti Československu. Z posledního jmenovaného narůstaly obavy ze sudetských Němců a schopnosti země ubránit se proti německému útoku. „Za této krajně nestálé situace se Voskovci a Werichovi nějak podařilo zplodit jednu z nejuvolněnějších a nejoptimističtějších komedií. Dokázali také Těžkou Barborou vyjádřit nezbytnost silného lidového náporu proti fašismu a jeho odnožím“⁹⁴.

Hra se odehrávala v malém, nezávislém městečku Eidam, které ohrožují jeho agresivní sousedé z Yberlandu (Země nadčlověka), ale které si nakonec dokáže uchránit svobodu a nezávislost. Byla napsaná, jako by pocházela ze starých kronik, kombinovala scény bezstarostné komedie a vážné obrazy, čímž dosáhla silného satirického účinku a dopadu na diváka. *Těžká Barbora* je pak dílo, které svým způsobem hraje ve hře hlavní roli.

Atmosféra hry a její výtvarná složka byly inspirovány starými nizozemskými obrazy, především těmi od Brueghela staršího.

Při nezkušování této hry hrála významnou složku improvizace, protože Voskovec a Werich v některých scénách dali hercům jen stručné popisy toho, jak by se scéna měla vyvinout, nedali jim však pevně stanovený text. Zůstalo pak na jejich hereckých a improvizčních pochopnostech a fantazii, jak scéna bude ke kýženému konci probíhat. Takto bylo učiněno nejvíce u 3. scény 5. obrazu, u celého 6. obrazu a u obrazu 16⁹⁵.

Těžká Barbora vznikla pouze na základě aktuálních zpráv, neměla tedy předobraz v žádném literárním díle, dokonce ani námět hry nebyl z žádného takového čerpán. Snad

⁹³ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 362-363.

⁹⁴ Tamtéž, str. 363.

⁹⁵ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980, str. 396.

za jediný inspirační zdroj by se dal považovat Švejk, který ovlivnil tehdejší kulturu a divadlo vůbec pro jeho satiru, jeho lidský přístup k blbosti a totalitarismu. Je tedy možné, že existovalo spojení mezi Švejkem a *Těžkou Barborou*, nikoli však jisté.

Byla to hra velmi komická, přesto politická. Je snad zcela jasné, koho autoři symbolicky představují ve své hře v podobě dvou zemí, Eidamu a Yberlandu. Také ve hře zazněla píseň David a Goliáš (její text je notoricky znám), která měla jasně vyjádřit vítězství malého, srdnatého nad velkým agresorem – a dodat optimismus českým lidem.

A opět, stejně jako v *Rubu a líci*, Voskovec a Werich predikovali vývoj politické situace. Shoda útoku Yberlandců na svůj vlastní konvoj, aby měli záminku k válce, se velmi podobal útoku nacistů na svou vlastní rozhlasovou stanici v Gleiwitz, který Německu poskytl záminku k invazi Polska.

Mimopolitický obsah by se dal shrnout pod moralitu sedmi smrtelných hříchů a pykání za jejich to, že se jich lidé dopustili. Autoři sami o hře píší: „... pokusí se vám dokázat, že lidé jsou k smíchu, že si vzájemně komplikují život, že však, když je jim nejhůře, zachrání je zase právě to, že jsou lidmi“⁹⁶.

Voskovec a Werich hráli postavy dvou žoldněrů; zajímavé bylo, že neměli jména, která by tvořila logický pár, jak to bylo u jejich postav zvykem.

O hudbu se postaral samozřejmě Ježek, stála na různě rytmicky odstupňovaných foxtrotech; kostýmy a scénu navrhl Alois Wachsmann v breughelovském duchu – převládala bohatost barev a tvarů ve zdravém vesnickém duchu⁹⁷. V souladu s proklamací tvůrců chtěl navodit atmosféru starodávné říkanky či bujarou veselost, která sálá z některých přísloví. O choreografii se postaral Saša Machov, který nahradil v divadle dosud působícího Joe Jenčíka.

Kritika demokratického tisku byla hrou nadšená. Velmi chválili její umělecké kvality, celá držela pohromadě, neměla hluchá místa, scény na sebe logicky navazovaly, hra byla vyvážená jak ve výstupech jednotlivých herců tak ve výstupech Voskovce a Wericha a herecké výkony byly opravdu výborné. Někteří kritici dokonce výslovně tvrdili, že jde o nejlepší hru Voskovce a Wericha.

Koncem roku 1937 a na začátku 1938 téměř přestaly útoky proti Osvobozenému divadlu a celkem bez rozruchu se hra hrála až do doby, kdy Voskovec a Werich požádali Radiožurnál o přenos hry. Opět byli, jako s *Rubem a lícem*, odmítnuti a opět se rozběhla podobná kampaň v novinách. Přesto se jim nepodařilo hru do rozhlasu dostat.

⁹⁶ Tamtéž, str. 395.

⁹⁷ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 370.

Po Těžké Barboře následuje *Pěst na oko aneb Caesarovo finále*. Hra měla mít zprvu název jen *Pěst na oko*, ten se ale pak rozšířil na *Pěst na oko aneb Aut Caesar, Aut Nihil*, až nakonec skončil ve verzi výše jmenované. Podtitulek zněl příběh o divadle na divadle o devatenácti obrazech a hra měla premiéru 8. dubna 1938.

Voskovec a Werichem uvedli novou hru a předchozí *Těžkou Barboru* stáhli, ačkoli měla stále úspěch. Jejich počínání je tedy trochu s podivem, jistě však k tomuto kroku měli své důvody. Vláda v té době stále vyzývala k oboustranné umírněnosti v otázce sudetoněmecké a *Pěst na oko* byla o něco méně zjevně protifašistická hra; možná proto se rozhodli nahradit jí *Těžkou Barboru*.

Hlavní poselství celé hry spočívá v názoru, že dějiny tvoří obyčejní lidé a ne velcí hrdinové. Proto se autoři rozhodli ukázat dějinné události tak, jak podle nich „ve skutečnosti“ byly, čímž dali historii „pěst na oko“.

Tato hra byla i zamyšlením nad funkcí divadla. Voskovec s Werichem považovali divadlo za nástroj odhalování nových věcí tak, jak je divák nečeká. I to spadalo do koncepce „pěst na oko“: chtěli divadlo fantazijní, takové, které by diváka překvapilo a ukázalo něco nového. Vizuálním symbolem hry byla Michelangelova socha Davida, která měla na obličeji nasazenou plynovou masku. Kontrastem čistého klasického díla a artefaktu moderní civilizace poukazujícího k válce a nebezpečí podtrhli zvrácenost doby a poukázali na její vlastní kontrasty (mír a válka, inteligence a hloupost, štedrost a lakota, vstřícnost a zvrhlost...).

Revue sestávala z šesti dramatických příběhů, které osvětlovaly hlavní motiv hry – tedy že hrdinové nejsou tvůrci historie, ale že tím, kdo tvoří dějiny, je obyčejný lid. Hra obsahovala také scénku, ve které se satirizovaly události týkající se sudetoněmeckého území; jde o slavnou scénu – rozhovor o nemocném palci, o kterém Werich vykřikuje, že „...žádné zásahy na palec zvenčí se trpět nebudou!“⁹⁸

Hra měla rozsáhlou baletní složku, která byla pojítkem mezi jednotlivými scénami, které na sebe tolik logicky nenavazovaly, a potřebovaly tudíž nějaký jasný, zřetelný předěl. Hudbu, rozmanitou a pestrou, pro ten účel zkomponoval Ježek.

Demokratická kritika pochválila hru za její vyspělost revuální formy, která se projevuje především ve vyšším poslání jejího obsahu; jaksí již nejde o „bezpředmětnou komiku“, ale o komiku, která směřuje na určitý cíl, a co je hlavní, strefuje se do něj.

⁹⁸ VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980, str. 637.

Sokolský slet, který se konal v polovině července, zabránil Osvobozenému divadlu odjet na jejich běžné letní turné, takže pražská sezóna trvala až do konce června, kdy se hrála *Pěst na oko* i *Těžká Barbora*.

Sezóna 1938-1939 nezačala v září, protože politická situace byla velmi napjatá a nejistá a navíc *Pěst na oko*, kterou by v té době Osvobozené divadlo hrálo, protože ještě jiná hra nebyla napsána, byla již nepřijatelná.

Poté, co se Česko podrobilo mnichovskému diktátu, Voskovec a Werich znovu přepsali Nestroyovu hru, kterou už kdysi jednou přetvořili (*Ein Jux will er sich machen* do podoby *...si pořádně zařádit!*) a nově ji nazvali ***Hlava proti Mihuli***. Premiéru měla mít 11. listopadu 1938, poté co text schválil senzor.

Týden před premiérou ale rozpoutal pravicový tisk odpor proti Osvobozenému divadlu a výsledkem bylo, že 7. listopadu 1938 napsal pražský policejní prefekt memorandum Zemskému úřadu, aby Osvobozenému divadlu zrušilo koncesi. Další žádost pak poslal ministr informací ministerstvu vnitra. Úředníci se také se domáhali, aby Voskovec a Werich skončili s hraním a provozováním divadla dobrovolně, a když to V&W odmítli, 9. listopadu 1938 jim výnosem Zemského úřadu odebrali koncesi, která jim od 1. ledna do 31. prosince 1938 dovolovala hrát. Pravicový tisk se radoval, demokratický byl pobouřen. Jednak tím, že Zemský úřad musel sáhnout k zákonům z Metternichových dob, aby mohl divadlo zavřít, jednak tím, že Praha a nejen ta přišla zavřením Osvobozeného divadla o vzácnou uměleckou scénu.

Závazky divadla včetně souboru převzal Jára Kohout za dvě stě padesát tisíc, který se zavázal dodržet všechny smluvní povinnosti dříve Osvobozeným divadlem uzavřené.

Voskovec a Werich nyní na jedné straně měli teoreticky volné pole působnosti co se různých činností týče, na druhé straně prakticky byly jejich možnosti dost omezené. Protože všechna divadla i scény měly zakázáno je zaměstnávat, měli vlastně možnost buď vydělávat si jinak než divadlem anebo odjet mimo republiku. Nakonec se rozhodli pro odjezd. Učinili tak oba i s Ježkem: Voskovec odjel 31. prosince 1938, Werich s Ježkem 9. ledna 1939. Po společném pobytu v Paříži odjeli všichni společně na lodi *Acquitania* do New Yorku 14. ledna 1939.

3 JEJICH UMĚLECKÁ TVORBA

Voskovec a Werich milovali film a také čtení knih. Ve filmu pro ně byli nejdůležitější grotesky, především Charlie Chaplin. Další významnou osobností byl např. Fairbanks. Tudiž jeden z inspiračních zdrojů můžeme zcela jistě nalézt zde. Pokud vezmeme toto téma ze širšího hlediska, pak můžeme říct, že je ovlivnil film samý, ale i celá filmová technika ve smyslu skutečného přístroje – kamery. Její předchůdce, fotoaparát je přece zaujal natolik, že když si Voskovec koupil kapesní kameru, dali podle ní název své první hře, *Vest Pocket Revue*. Fotografickou čočkou a technikou byli fascinováni.

Podobné to bylo s četbou a literární tvorbou. Oba psali, navštěvovali filmy a posléze na ně tvořili recenze, Werich se pokoušel o samostatnou literární tvorbu, ze které také později vyšla jejich „Vestocketka“, jak jí s oblibou říkali. Koneckonců téměř u všech jejich děl můžeme nalézt alespoň prvotní inspiraci v literatuře.

Zajímali se ale také o cirkusové prostředí, nadšení byli z klaunů. Z této oblasti byli pro ně jako vzor nejvýznamnější bratři Fratellini. Postavy Ruky a Housky v jejich divadelní prvotině vycházejí z části ze zájmu avantgardy o cirkusové prostředí. „...clowni jsou znalci všech forem života. A jejich poznání světa je důvodem k humoru. Jejich zdravá a zkušená veselost má ohromnou povzbudivou, životodárnou sílu a nesporný vliv terapeutický na moderní vyštvané a unavené nervy“⁹⁹. Klauni pro ně byli moderními hrdiny, protože dávali lidem humor, tedy pro Voskovce a Wericha nejvyšší umělecko-lidskou hodnotu. Navíc byli svým klaunstvím kosmopolitní, tudíž naplňovali avantgardní požadavek nového a nezkostnatělého umění.

Avantgarda totiž svým programovým prohlášením zastávala odboj proti zastaralým zvykům: „Doba se rozlomila. Za námi zůstává starý čas, odsouzený ke zpráchnivění v knihovnách, a před námi jiskří nový den. Je nutno, aby všichni promluvili. Je ale také nutno, aby počali stavět nový život“¹⁰⁰.

Pokud bychom šli dále do hloubky a historie, pak jejich zájem o cirkus se dá spojit s renesanční commedií dell'arte¹⁰¹. Jak jsme se již zmiňovali výše, jde o charakterovou komedii. Velice stručně jde o to, že postavy Komedie jsou předem dány, v každé hře, ať je její obsah jakýkoli, vystupuje stejná plejáda postav (i když v jedné hře

⁹⁹ TEIGE, Karel : O humoru, clownech a dadaistech. Svět, který se směje. Odeon, Praha 1928, str. 57.

¹⁰⁰ CINGER, František : Smějící se slzy. Formát, Praha 2004, str. 33.

¹⁰¹ Komiku V&W spojoval s commedií dell'arte i sám Mejerchold.

nemusejí nutně vystoupit všechny známé postavy) a jejich charakter je předem dán. Ten je podtržen kostýmem, který je pro každou postavu dán a je víceméně neměnný. Od jejich předem určeného charakteru se dále odvíjí jejich reakce na jevišti. Protože šlo z největší části o improvizovanou komedii, která nemá předem přesně napsaný scénář, pouze načrtnuté náměty scén, byla charakterovost a jistá determinace chování postav pro vývoj děje Komédie naprosto klíčová. Díky ní totiž do jisté míry věděli herci mezi sebou, jak se věci na jevišti budou odehrávat a přes improvizaci je směřovali ke kýženému cíli.

V tomto vidíme největší shodu mezi V&W a commedií dell'arte. První je v jejich shodě improvizace. Voskovcova a Werichova technika byla ne nepodobná té v Komedii. Na svoje improvizované předscény neměli pevně napsaný dialog. Tvořili dle několika slov napsaných na papírek těsně před vystoupením. Technika jejich divadelní spolupráce se zrodila tak trochu nenápadně a velmi přirozeně – dodržovali pravidlo, že když jeden něco začne, druhý to dodrží¹⁰² – především to platilo v jejich improvizovaných dialogích, kterými se bavili oni sami a někdy také své okolí. Tuto metodu poté užili před oponou na jejich tzv. forbínách.

Druhou shodu vidíme ve spojení postav zanni, sluhů z Komédie, kteří se stali předobrazem pro pozdější cirkusové klauny, a jejich lazzi – někdy až vysoce akrobatické výstupy na jevišti – s „klaunskými“ postavami Voskovce a Wericha v jejich hrách. V jejich raných dílech totiž vystupovala vždy dvojice jejich postav jaksi mimo děj. Připomínala tak spíše komickou dvojici, která určuje charakter a atmosféru hry spíš než její děj.

Rozdíl pak u Voskovce a Wericha je v tom, že na rozdíl od komiků cirkusových a filmových využívali jako prostředku k dosažení uměleckého cíle slovo, tedy to, čím vládli nejlépe. Neovládali hereckou techniku cirkusových, pantomimických klaunů, ani neměli k dispozici možnosti filmu a jeho triků, proto toto vyústění uměleckého základu bylo zcela logické a pro ně přirozené¹⁰³.

Nutno však poznamenat, že Voskovec a Werich si často vypomáhali ve své satíře nejen slovem, ale i symbolickou narážkou: např., když si Voskovec a Werich povídají ve hře *Panoptikum* o hrdínech a Werich si nemůže vzpomenout na jméno jednoho z nich, ale má jej napsané na papírku – hledá papírek po kapsách, přičemž vytahuje uhlí a karty, které podává Voskovci, aby je podržel. Papírek pochopitelně nenajde a tak rezignovaně uklízí uhlí a karty opět do kapsy. Nikde nepadne ani zmínka o hrdinovi, na nějž je tímto

¹⁰² SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 37.

¹⁰³ Tamtéž, str. 50.

symbolickým výstupem ukázáno, ale všichni vědí, že se jedná o Jiřího Stříbrného, ministra železničních drah, který musel v roce 1919 na nátlak Masaryka rezignovat poté, co se účastnil večírku, během něhož jeden úředník spořitelny prohrál větší sumu peněz, kterou později defraudoval. Stříbrný se vrátil do vlády roku 1920, byl však obviněn ze zneužití úřadu k osobnímu obohacování při nákupu uhlí železničních vagónů. Tato aféra konečně zničila Stříbrného politickou kariéru¹⁰⁴.

Ovšem nemůžeme si myslet, že jejich slovní humor byl méně kvalitní, než komika klaunů – akrobatů či jejich mimická zdatnost. Slovní sranda, „hlína“, termín, kterýžto pro ni Voskovec s Werichem používali, nabyla takové účinnosti, že na ně dokonce reagoval Roman Jakobson, slavný lingvista (který ovlivnil například i Šímu, a ten, jak víme, byl blízkým přítelem Voskovce: „...do jeho malířských experimentů se promítly diskuze s Jakobsonem o binární struktuře jazykových znaků a sémantice paralelismů“¹⁰⁵).

Dalším prvkem jejich tvořivosti je SUTA, již zmiňovaná Supra Realita; ta je v jejich společném pojetí poněkud odlišná od suprareality popsané Voskovcem v jeho stati. V tomto případě je špatně definovatelná, protože závisí na momentální atmosféře, všímá si věcí, kterých většina ostatních lidí ne, je to realita „když“¹⁰⁶.

Podstatným tvůrčím prvkem jejich komiky je „hovadnost“. Jedná se o způsob jejich srandy, tedy „hlíny“, která se přetváří v krásno, dva hlavní „aspekty hovadismu: neangažovanost a apolitičnost jejich humoru a letmost postav, kterým zcela chybí psychologický vývoj. Cílem autorů v počátečním tvůrčím stádiu bylo znevážení vážného“¹⁰⁷. Hovadnost působila na dvou úrovních: pro zasvěcené z jejich okolí a pro ostatní publikum. Hovadnost nebyla jen základním prvkem jejich komiky, jeho jádrem a základním teoretickým, poetickým stavebním kamenem, nýbrž to byla součást jejich života, jejich vlastních osobností.

Tento fakt dokládá příhoda, kterou vybíráme jako ilustrační z mnoha jiných. S režisérem Karlem Steklým rozehrál Werich několik týdnů, snad i měsíců trvajících dialog o imaginárním kanónu (ve skutečnosti šlo o zařízení na pěstování tabáku do dýmky velikosti asi krabičky od sirek), který by měl Werich Steklému prodat. Bavili se o tom téměř každý večer v divadle, Werich popisoval, že jde opravdu o velký kanón, který není v Praze, a proto, chce-li jej Steklému prodat, je potřeba ho dovézt do Prahy. Ale protože je tak velký, cesta nebude jednoduchá a bude dlouho trvat. Jednoho dne pak přišel a

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 293.

¹⁰⁵ KŠICOVÁ, Danuše : Od moderny k avantgardě. Masarykova univerzita Brno, 2007, str. 344-345.

¹⁰⁶ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 52.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 53.

oznámil Steklému, že si kanón může vyzvednout ráno u něj doma, že ale na něj musí mít připravený povoz tažený koňmi. Steklý skutečně ráno čekal před Werichovým domem s koňským povozem, vyzvedl si „kanón“ velikosti krabičky od sirek, položil jej na povoz a slavnostně odtáhl¹⁰⁸.

Takového příhody byly tím nejpřesnějším projevem organičnosti jejich humoru. „Hovadnost“ tryskala přímo z nich; svou energii humoru, která prýštila z jejich komicky založených osobností pak transformovali na jeviště v podobě svého uměleckého výstupu.

Bylo by ale nepřesné domnívat se, že jako komici, herci a autoři byli od začátku hotoví umělci, kteří ani vědomě ani podvědomě necítí potřebu se rozvíjet a učit se: „Voskovec a Werich přistupovali ke svým rolím jako k neustálé výzvě po zdokonalení, vymýšleli nové situace a vzájemně se nutili k novému rozvíjení starých témat, jež je často zavádělo čím dál tím hlouběji do říše absurdity“¹⁰⁹. Absurdity, která jim ale byla vlastní. Vždyť absurdita je základním předpokladem hovadnosti, bez ní by nemohla existovat a ani být pochopena ostatními lidmi. Protože hovadnost je autorským počinem dvojice V&W, ale zároveň jde o komunikaci, která je namířena směrem k publiku, musí nutně naplňovat kódy, které jsou pro příjemce sdělení – publikum – srozumitelné. Tuto funkci zajišťuje absurdita.

Naprosto neopomenutelná je pak sociální angažovanost Voskovce a Wericha. Záměrně nepoužíváme výraz „politická“, protože jak jsme se již několikrát v textu zmínili, tento termín by se nezdál autorům vhodný. Jejich názor a komentář respektujeme, protože se domníváme, že vlastní hodnocení díla autorem je, pokud se týká jeho kategorizace nejdůležitějším faktorem. Nikoli jediným, ale nejdůležitějším ano.

Nemůžeme ale opominout jejich vliv na společnost, který byl bezesporu obrovský. Shrňme-li jejich tvorbu, dá se rozdělit do dvou až tří období: prvním je období bezpředmětné komiky, která začíná *Vest Pocket Revue* a končí *Golemem*. V tomto období si autoři „hrají“ (hry-hra-hro, jak se sami vyjadřují), dělají to, co je baví, a zároveň jim tato činnost nese obživu. Společenské klima v té době přeje humoru vytvářeného pro něj samotný. Je to období uvolněnosti, kterou komici využívají pro svoje potěšení, stejně jako pobavení veřejnosti. V této době se také ve svém umění učí a zdokonalují, objevují nové možnosti. Jsou dle svého hodnocení neangažovaní a za tuto neangažovanost jsou také patřičně kritizováni.

¹⁰⁸ CINGER, František : Smějící se slzy. Formát, Praha 2004, str. 64-66.

¹⁰⁹ SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988, str. 156.

Druhé období je obdobím prvních politických her, které se protahuje až do „angažovanosti“. Jak se mění politické a společenské podmínky, mění se i jejich humor. Nejde již o hlínu pro ni samotnou, byť svého kréda se autoři drží neustále, ale svým komickým uměním vyjadřují vlastní postoje a názory k věcem veřejným.

Toto období nazýváme raději, z výše uvedených důvodů, sociální angažovaností. V této době jsou již za svůj sociálně-politický postoj chváleni (z význačných osobností, kteří tak činili, jmenujme Fučíka). Přesto oni sami tvrdí, že primárně šlo o „uměleckou čest“. Že se jednoduše děly věci, nad kterými nešlo mlčet.

Otázkou zůstává, zda lze nazvat umění „zcela“ neangažovaným. Vezmeme-li v úvahu fakt, že umění vychází z klimatu společnosti, je odrazem jeho atmosféry, pak bychom mohli říci, že musí být angažováno vždy, má-li být funkční. Má-li jej společnost pochopit a přijmout. Takto ovšem chápeme angažovanost v jejím širokém slova smyslu. Budeme-li jeho význam zužovat na „sociální“ angažovanost, na „politickou“ angažovanost, atd. dostáváme se k závěru, že jednotlivá díla nemusejí být v daném směru angažována.

Pokud přijmeme tuto hypotézu, pak Osvobozené divadlo je angažováno v širokém slova smyslu od začátku své činnosti, zatímco v užším smyslu slova je angažováno „sociálně“ počínaje *Ceasarem*.

Každopádně mělo Osvobozené divadlo svým postojem a vyjadřováním nezanedbatelný vliv na tehdejší společnost. Vliv v oblasti morální, sociální, umělecké i politické. Svými hrami dávali najevo, že pokud je třeba, musí se lidská síla a lidská slušnost spojit proti sprost'áctví a nehoráznosti. Nemlčeli, protože by se museli sami před sebou stydět, a tím vybízeli ostatní, aby také bojovali a nevzdávali se. Dávali najevo, že v jednotě je lidská síla a věřili, že nakonec slušnost musí zvítězit.

Obecenstvo si bylo této podpory vědomo. A cenilo si jí. Když Werichovi v Brně léčili rakovinu ozařováním, chodily mu dopisy od úplně neznámých lidí. „Většinou mi dodávají odvahy a připomínají, co jsem všechno pro ně udělal, připomínají tebe a O. D., děti píšou, celé školy, takže si připadám jako malej Buddha pro chudý“¹¹⁰, píše Werich v dopise Voskovci.

Když začínalo být jasné, že slušnost nezvítězí, přesto bojovali dál za svobodu, demokracii, uměleckou volnost. Přesto byli dále významnými osobnostmi tehdejší československé společnosti. S trochou nadsázky by se dalo říct, že oni byli těmi hrdiny,

¹¹⁰ VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence I. Akropolis, Praha 2008, str. 279.

kterých se politickému zastoupení země na konci první republiky (kromě Masaryka) nedostávalo.

O moderním umění v avantgardním pojetí a jeho místě ve společnosti hovoří i E. F. Burian ve své stati: „Modernost je věcí ideologickou jako technickou“¹¹¹. Jde o umělcův přístup k celému životu, ne pouze o to, jak se staví ke svému divadelnictví. Nejlepší není umění vytržené ze společnosti: „Moderní divadelník chápe, že jeho funkce je právě uprostřed společnosti...“¹¹². Tento přístup by pak dokládal, že Voskovcovo a Werichovo divadlo bylo moderním od začátku do konce.

Mimochodem, jejich oblíbenost a význačnost se projevovala i v jejich příjmech ze vstupného. V době před druhou světovou válkou byli téměř jediným divadlem, které bylo vyprodané nebo dostatečně obsazené a které vydělávalo. Musíme však k tomu dodat, že o to, aby na ně lidé chodili, se autoři starali víc než pečlivě. Ostatně, byla to jejich povinnost (vůči souboru a závazkům z toho plynoucích) a naprostá nutnost i pro ně samotné.

Na několika místech jsme se již zmínili o tom, že divadlo bylo divácky velmi úspěšné, že oslovilo širokou veřejnost a jeho diváctvo tvořila široká společenská základna. Zároveň jsme však uvažovali o Osvobozeném divadle jako o divadle avantgardním. Tato dvě tvrzení jsou do jisté míry vzájemně v rozporu. Musíme tedy podotknout, že Osvobozené divadlo se konstitovalo jako avantgardní na samém počátku své existence. Po založení Osvobozeného divadla Voskovcem, Werichem a Honzlem nadále pokračovalo v experimentální lince, kterou vedl Honzl (a která natolik úspěšná a u široké veřejnosti nebyla)m, zatímco Voskovec s Werichem pracovali na svých hrách, svým specifickým humorem, který se od avantgardy vzdaluje. S odchodem Honzla do národního divadla v Brně pak avantgardní zaměření divadla ustupuje zcela. Ostatně i Teige a potažmo celý Devětsil po jeho odchodu přestává o divadlo jevit zájem.

Na Osvobozené divadlo ale můžeme také nahlížet jako na projev nejvyšší míry humanismu v divadelním umění. Werich je dodnes považován za mistra lidské komiky a za velkého humanistu. „Divadelní hry všech dob (...) mají všechny jen jedinou tendenci: objevovat společnosti člověka a člověku společnost“¹¹³.

O tom, že Osvobozené divadlo objevovalo obojí v obojím, hovoří i František Černý, když vzpomíná na svá léta strávená v Pražských divadlech, tedy i v tom

¹¹¹ BURIAN, E. F. : O nové divadlo. Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, Praha 1846, str. 37.

¹¹² Tamtéž, str. 37.

¹¹³ BURIAN, E. F. : Divadlo za našich dnů. Československý spisovatel, Praha 1962, str. 13.

Voskovcově a Werichově: „Domů jsem se vracíval, jako by mě někdo propral i očistil smíchem“¹¹⁴.

A to je asi největší hodnota, kterou mohlo Osvobozené divadlo přinést. Jeho odkaz zůstal živý, což dokládá jak jeho aktuálnost, tak jeho uměleckou vyspělost, která přetrvala léta. Pouze léty prověřená zkušenost se předává dalším generacím v podobě kulturního dědictví. O tom, co nám Osvobozené divadlo odkázalo do dneška a proč, pojednáváme v poslední kapitole naší práce.

¹¹⁴ ČERNÝ, František : Za divadlem starým a novým. Karolinum, Praha 2005, str. 42.

4 ODKAZ DNEŠKU

Osvobozené divadlo je fenomén, který v české kulturní oblasti vytvořili dva lidé, autorská dvojice Voskovec a Werich. Jejich nadání, které dalo život něčemu tak specifickému, jako je divadlo, se zformovalo do ještě specifičtější formy Osvobozeného divadla.

Jaký vliv mělo na společnost a jakou roli v ní, především na konci své existence, hrálo, jsme popisovali výše. Jeho odkaz ale stále žije. Přestože je již několik let „mrtvo“, neprodukuje nové hry, všichni tři jeho hlavní představitelé jsou již dlouho po smrti, v lidech a jejich životech hrají svou roli dál.

Zpíváme písně, o kterých ani nevíme, z jaké hry původně pocházejí. Citujeme jejich texty a nevíme, kdo je na prknech, která znamenají svět, odříkával před námi. Smějeme se jejich humoru ve filmech i v divadelních hrách zaznamenaných na filmovém pásu. V rozhlasu stále můžeme poslouchat jejich hry, přestože nás od nich dělí osmdesát let. To vše znamená, že jejich hry a umění a komika v sobě musí obsahovat něco nadčasového, co oslovuje stále další a další generace. Je to hodnota, kterou přináší jen některé umění, to nejlepší a nejklassičtější v pravém slova smyslu.

Zůstává otázka, jak to, že se to všechno děje? Jednu z odpovědí by nám mohl přinést Tairov: „Víme, že k rozkvětu divadelního umění docházelo tehdy, kdykoliv divadlo opustilo psané hry a vytvářelo své vlastní scénáře“¹¹⁵. Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha bylo přesně tím, o čem se zmiňuje. V&W však dodali ke svému autorství ještě navíc jednu hodnotu. Pokud by se jejich úspěch měl založit pouze na tom, že jde o autorský projekt, musel by nutně mít stejně velký úspěch například i Vlasta Burian či Ferenc Futurista. Tím nechceme říct, že by nebyli u publika v oblibě. Jejich oblíbenost však dosáhla hranic, které Voskovec a Werich nepocítili.

Ta přidaná hodnota je v jejich schopnosti vcítění se do diváka, jeho potřeb a tužeb, které dokázali někdy více, někdy méně naplnit. Jak píše Burian: „Nejslavnější doby divadla nalézáme pravidelně v historii právě tehdy, kdy umělci tak pochopili svoji dobu, že na ni živě reagovali, že zaujali diváky svým intersem o jejich osudy, bolesti a radosti, nejslavnější doby divadla nalézáme v dobách historických převratů

¹¹⁵ TAIROV, Alexandr : Odpoutané divadlo. AMU, Praha 2005, str. 49.

hospodářských, kdy prostě nebylo dost dobře možné utéci s uměním do hrobky nebo ulétnout na Parnas“¹¹⁶.

To, že dokázali vycítit potřebu diváků, měla na svědomí jejich vyspělá dovednost interpersonální komunikace, stejně jako vysoká míra empatie, kterou vládli jak Voskovec, tak Werich. Přimícháte-li do tohoto koktejlu ještě jejich inteligenci a obrovskou imaginaci, vznikne směs, která prostě musela fungovat.

Neopomenutelnou přísadou tohoto koktejlu je také hudební složka, na které má zásluhu geniální Jaroslav Ježek. Na tom, že písně Voskovce a Wericha přetrvávají do dneška v pamětech lidí nese svůj největší díl právě on. On přinesl svoje umění přesně vystihnout hudebním doprovodem to, co měli V&W v úmyslu. Jeho obrovský rozhled v oblasti moderní hudby a především jazzu, o který se zajímal nejvíce, zapříčinil, že avantgardní divadlo mělo svoji nejmodernější hudbu, která se k ní hodila více než cokoli jiného. Navíc jí byla hudba původní, což podtrhovalo význam Osvobozeného divadla jakožto autorského projektu.

Druhým důvodem, proč jejich tvorba živě přetrvala desetiletí, je výběr a zpracování témat jejich her, především pak jevů, které v nich skrz tato témata kritizují. A není náhodou, že nejvíce žijí v pamětech lidí právě ty hry, ve kterých autoři pomalu opouštějí bezpředmětnou komiku a směřují k politické satíře. V ní totiž hrají roli nesmrtelné problémy lidstva: lidská blbost, touha po moci, po bohatství, podlost, lakota, sobectví, výsměch. „...a snažil jsem se srandou odstraňovat překážky pokroku“ překážky vidím v lidské blbosti, nevraživosti, nafrněnosti... co ti mám povídat, přesně tam, kde je vidíš ty a kde je vidíme spolu“¹¹⁷, psal Werich Voskovci.

Možná by se se mnou nyní Voskovec přel: „...všechny přímé výpady proti fašismu, ta palba na ostro na politické frontě aktuality, to je na tvorbě V+W to nejobyčejnější. (...) ‘Vši vodní’ a serie jiných t. zv. nedorozumění – to je podle mého názoru kapitola z V+W, jež má daleko trvalejší platnost než třeba ‘Pochod proti větru’“¹¹⁸. A má jistě pravdu. Nicméně z dnešního hlediska se ukazuje, že trvalou hodnotu měla jak jejich díla satirická, tak ta, o nichž se zmiňuje Voskovec. Která mají hodnotu větší a trvalejší, se pak můžeme téměř do nekonečna dohadovat.

Stejně jako byl jejich humor a provozovaná satira nepohodlná pro představitele nacismu s fašismu, byla nepříjemná i pro jejich následovníky v totalitních režimech. A

¹¹⁶ BURIAN, E. F. : Úkoly nového divadla v Studentský časopis 15, 1935-36, č. 9, str. 229-230, přetištěno v Odkaz české divadelní avantgardy. Divadelní ústav, Praha, 1990, str. 12.

¹¹⁷ VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence I. Akropolis, Praha 2008, str. 198.

¹¹⁸ Tamtéž, str. 329-330.

stejně jako byla nepohodlná jejich inteligence a nezávislost, kterou si divadlo drželo, pro fašisty, byla později nepohodlná pro komunisty. Proto už nikdy Osvobozené divadlo nezažilo po válce takovou slávu jako před ní – protože Voskovec a Werich cítili, že podmínky pro komiku takovou, jakou ji chtěli dělat, jednoduše není prostor. Voskovec navíc cítil, že doba a prostředí v Československu a v Evropě vůbec není příznivá pro jejich tvorbu, jak na ni byli zvyklí, a raději se vrátil zpátky do Ameriky.

Werich se sice snažil v padesátých letech na tradici Osvobozeného divadla navázat, alespoň tím, že uvedl některé hry V&W v Divadle ABC: „Nejlépe jdou hry, které napsali ti dva volové z Křemencárny a kde hraje ten tlustej. Někdy si myslím, že to všechno je podivný sen“¹¹⁹, píše Voskovci. U diváků byly hry oblíbené, u politických představitelů nikoli. Opět byly nepohodlné.

Nakonec třetí důvod, který jsme již zmínili a který je nasnadě, ale pro úplnost jej v našem výčtu nesmíme opomenout, je fakt, že ať byla jejich komika zaangažovaná či nikoli, ať tak byla politicky či sociálně, ať šlo o politickou satiru v pravém slova smyslu nebo ne, jejich umění bylo na takové výši, že prostě přetrvalo samo o sobě.

Jsme přesvědčeni, že v tomto bodě s námi nebude nikdo nesouhlasit. Jejich tvorba pro nás osobně je velmi podnětná, inspirativní, rozmanitá a ve své jednoduchosti, leč sofistikovanosti čarokrásná. Nacházíme v ní mnoho odstínů a chutí vyjádřených tu velmi jednoduše a někdy i vulgárně, tu velmi obratně a moudře.

A jak hodnotili svoji práci autoři samotní? Voskovec se jednou ve svém dopise Werichovi zamyslel: „... já se za naše vykonané nestydím – ba naopak někdy se až divím, kde jsme to v sobě našli. Máš někdy tentýž pocit? Vážně, to mě soukromě děsně zajímá – a opravdu mi upřímně odpověz. – Když někdy namátkou čtu naše starý hry, tak mám takovej divnej pocit že ‘nám to psalo’ – že jsme s tím neměli vědomě nic co dělat. A to prosím, se přesně pamatuju na všechny technické a jiné obtíže a dřiny s tím. Ale: ten živoucí smysl, ta vitalita, ba, co dím, v některých ‘lyrics’ ta moudrost a zralost – to přece opravdu nemělo co dělat s tím, kdo jsme tenkrát byli. Nebo mělo? Já nevím. Porad’“¹²⁰.

Nikdy nic nikdo nemá mít za definitivní, neb nikdy nikdo neví, co se může státi. Co všechno se může stát, jistě nevíme, za definitivní však můžeme mít, že Osvobozené divadlo ovlivnilo českou společnost a kulturu jak ve své době, tak v době současné a jeho odkaz stále trvá.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 189.

¹²⁰ Tamtéž, str. 143.

5 ZÁVĚR

Cílem naší diplomové práce bylo rozebrat český divadelní fenomén Osvobozeného divadla v jeho celistvosti, z pohledu kulturologa.

V první části naší práce jsme se věnovali třem osobnostem, které byly pro Osvobozené divadlo klíčové. Jiří Voskovec, Jan Werich a Jaroslav Ježek. První dva jmenovaní jsou neodlučitelnou autorskou dvojicí sami o sobě, třetí, Jaroslav Ježek, je hudebník, bez něhož, jak se domníváme, nedosáhlo by Osvobozené divadlo své slávy ne ve své době, ale především v dlouhodobém horizontu. Popsali jsme jejich raná léta, která formovala jejich osobnosti a rozvíjela jejich vrozený talent a imaginaci. Snažili jsme se zachytit klíčové momenty jejich vývoje, které mohly později ovlivnit jejich tvůrčí činnost.

Ve druhé části práce jsme popisovali historii divadla zasazenou do dějinných událostí politických, kulturních a sociálních. Částečně jsme komentovali i uměleckou složku divadla.

Třetí část je věnována především umělecké tvorbě dvojice Voskovec & Werich, hledá kořeny specifické divadelní formy a humoru, který autorská dvojice používala a který byl a stále je jedinečný. Popisuje také hereckou techniku, jíž bylo při hraní používáno, a jaké prvky využívala ona sama.

V poslední části jsme konstatovali fakt, že odkaz Osvobozeného divadla stále žije, a zamysleli jsme se nad tím, jak je to, po sedmdesáti letech od jeho uzavření, stále možné. Odpověď jsme našli v umělecké vyspělosti a kvalitě divadla, v jeho geniální hudební složce, ale především v universálnosti témat, která rozebírají a později kritizují.

Závěrem naší práce zbývá zhodnotit, zda cíl, který jsme si vytkli, jsme také splnili. Snažili jsme se zpracovat téma Osvobozeného divadla z pohledu kulturologa; podívat se na něj z úhlu, který respektuje divadlo jako celek, který existuje v prostoru i čase. Snaha, kterou jsme ve zpracovávání tématu naší diplomové práce projevili, je (jak doufáme) z textu patrná, a proto věříme, že jsme se našemu cíli alespoň dostatečně přiblížili.

6 LITERATURA

- ARONSON, Arnold : American Avant-Garde Theatre: A History. Routledge, London and New York 2000.
- BOROVÍČKOVÁ, Adriana, VOSKOVEC, Christine : Voskovec & Wachsmanni z rodinné kroniky a dopisů. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1996.
- BROCKETT, O. G. : Dějiny divadla. Praha 2001.
- BURIAN, E. F. : Divadlo za našich dnů. Československý spisovatel, Praha 1962.
- BURIAN, E. F. : O nové divadlo. Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, Praha, 1946.
- BURIAN, Jarka M. : Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre, Routledge, 2002.
- BURIAN, Jarka M. : The Liberated Theatre of Voskovec and Werich. In Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture. Ann Arbor, 1982, str. 315 – 338.
- BUTLER, Christopher : After the Wake. An Essay on the Contemporary Avant-Garde. Clarendon Press, Oxford 1980.
- CINGER, František : Smějící se slzy aneb soukromý život Jana Wericha. Formát, Praha 2004.
- CÍSAŘ, Jan : Život jevišti. Formování české realistické kritiky. Orbis, Praha 1962.
- ČERNÝ, František : Expresionistické Hilarovy režijní výboje a čeští herci, v Divadlo, ročník 17., březen 1966, str. 64-65.
- ČERNÝ, František : Kalendárium dějin českého divadla. Svaz českých dramatických umělců a Český literární fond, Praha 1989.
- ČERNÝ, František : Kapitoly z dějin českého divadla. Academia, Praha 2000.
- ČERNÝ, František : Nástin dějin českého divadla. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1955.
- ČERNÝ, František : Za divadlem starým a novým. Karolinum, Praha 2005.
- ČERNÝ, František : Otázky divadelní režie. Melantrich, 1988.
- ČERNÝ, Jiří : Jiří Voskovec, v Reflex, roč. 16., č. 24, červen 2005, str. 66 – 71.
- DEAK, František : Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde. The Johns Hopkins University Press, 1993.
- FARNÍK, Jaromír, CINGER, František : Voskovec a Werich aneb Válka s lidskou blbostí. Nakladatelství BVD, Praha 2007.

FEUERSTEIN, Bedřich, HOFFMEISTER, Adolf, ZELENKA, František : Kostýmní návrhy k inscenacím Osvobozeného divadla letech 1929 – 1935. Divadelní ústav, Praha 1968.

FREJKA, Jiří : Smích a divadelní maska. Praha 1942.

HOLZKNECHT Václav : Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo. ARSCI, Praha 2007.

HONZÍK, Karel : Ze života avantgardy. Československý spisovatel, Praha 1963.

HONZL, Jindřich : České divadlo. Divadelní ústav, Praha 1979.

HONZL, Jindřich : Sláva a bída divadel. Družstevní práce, Praha 1937.

HONZL, Jindřich : Základy a praxe moderního divadla. Orbis, Praha 1963.

CHARVÁT, Josef : Život, adaptace a stress. Praha 1973.

INOV, Igor : Jak to všechno bylo, pane Werichu? Nakladatelství XYZ, Praha 2005.

JANOUSEK, Jiří : Rozhovory s Janem Werichem. Mladá Fronta, Praha 1986.

KÁRNÍK, Zdeněk : České země v éře První republiky (1918-1938) I. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929). Praha 2003.

KAZDA, Jaromír : Kapitoly z dějin divadla. Jinočany 1998.

KAZDA, Jaromír : Czech Theatre. A Guide to the History of Czech Theatre. Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Praha 1994.

KEATON, Buston, SAMUELS, Charles : Můj nádherný svět grotesky. Šulc a spol., Praha 1993.

KIRBY, Michael : The Art of Time. Essays on the Avant-Garde. A Dutton Paperback, New York 1969.

KRÁL, Petr : Voskovec a Werich, čili Hvězdy klobouky. GRYP, Praha 1993.

KRATOCHVÍL, K. : Ze světa komedie dell'arte. Praha 1987.

KŠICOVÁ, Danuše : Od moderny k avantgardě, Masarykova univerzita Brno 2007.

Odkaz české divadelní avantgardy. Divadelní ústav, Praha 1990.

LEDERER, Jiří : Když se řekne Werich a když se řekne Voskovec. Orbis, Praha 1990.

MIKOTA, Jan : Z dějin české divadelní avantgardy 20. a 30. let. Knihovna Divadelního ústavu, Praha 1973.

PAŘÍKOVÁ, M.: České divadlo I.. Městská knihovna v Praze, 1983.

PEJŠA, Jiří : S Janem Werichem vážně i nevážně. Klub přátel výtvarného umění, Tišnov 1991.

PÍŠA, A. M. : Divadelní avantgarda. Divadelní ústav, Praha 1978.

PRONKO, Leonard Cabell : Avant-Garde: The Experimental Theater in France. University of California Press, Berkley and Los Angeles 1963.

- ROOSE-EVANS, James : Experimental Theatre. From Stanislavsky to Today. Avon Books, New York 1970.
- SCHONBERG, Michal : Osvobozené. Sixty-Eight Publishers, Kanada 1988.
- SCHONBERG, Michal : Rozhovory s Voskovcem. Blízká setkání, Praha 1995.
- SUCHÝ, Ondřej : Exkurze do království grotesky. Práce, Praha 1981.
- TAIROV, Alexandr : Odpoutané divadlo. AMU, Praha 2005.
- TEIGE, Karel : O humoru, clownech a dadaistech. Svět, který se směje. Odeon, Praha 1928.
- VOSKOVEC, Jiří : Klobouk ve křoví. Československý spisovatel, Praha 1965.
- VOSKOVEC, Jiří : Můj nejlepší mužskej na světě. In: Listy. Časopis československé socialistické opozice. Roč. XI, č. 1, únor 1981.
- VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Fata Morgana a jiné hry. Orbis, Praha 1967.
- VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Hry. Československý spisovatel, Praha 1980.
- VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence I. Akropolis, Praha 2008.
- VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence II. Akropolis, Praha 2007.
- VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Korespondence III. Akropolis, Praha 2008.
- VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Nikdy nic nikdo nemá... Národní filmový archiv, Praha 2001.
- VOSKOVEC, Jiří & WERICH, Jan : Faustovy skleněné hodiny. Národní filmový archiv, Praha 1997.
- WERICH, Jan : Listování. Úryvky z korespondence a článků. Brána, Praha 2003.

RESUMÉ

Osvobozené divadlo je specifický, český divadelní útvar, je specifický v celém českém kulturním kontextu. Děj na toto téma bylo vydáno a napsáno mnoho, počínaje materiálem vyprodukovaným divadlem samým, odbornými pracemi zabývajícími se tématem Osvobozeného divadla konče.

V naší práci jsme se snažili kompilací děl z oblasti divadelní historie a teorie, historie společnosti, politické historie a textech o společenském klimatu doby, ve které Osvobozené divadlo působilo, nahlédnout na tuto divadelní formaci v její celistvosti.

Každé divadlo existuje v určitém prostoru a čase, který jeho charakter určuje, ono zpětně pak určuje charakter doby a společnosti, ve které působí. U Osvobozeného divadla tento fakt platí dvojnásobně.

Tato práce proto nahlíží na tvůrčí činnost Osvobozeného divadla jako na kulturní jev zasazený do politicko-sociálních podmínek. Zabývá se třemi základními osobnostmi divadla, popisuje jeho historii a vývoj, umělecké formy a technické prostředky, které divadlo využívalo. Zmiňuje také poselství, které ústřední komická dvojice sdělovala společnosti, a zamýšlí se nad živým odkazem Osvobozeného divadla dnešku.

SUMMARY

Liberated theatre is specific, Czech theatre formation, it is specific in the whole Czech cultural context. Many works were released on this subject, begins with the materials produced by theatre itself and ends with the expert works.

In our thesis, we tried by the compilation of the work from the field of theatrical history and theory, history of society, political history and texts about social climate of the period, in which Liberated theatre acted, to look at this formation in its integrity.

Every theatre exists in the space and in the time, which define its character, and conversely, the theatre defines the character of the period and the society, in which it acts. This fact counts double on Liberated theatre.

Therefore, this work looks at the creative activities of Liberated theatre as at the cultural feature, which is situated to the political and social conditions. It deals with the three basic persons of the theatre, describes its history and evolution, arts forms and technical instruments, which were used by the theatre. Also it refers the message, which was notified to the society by the central comic pair, and it takes a think about the live heritage of Liberated theatre to the present.